

平成 29 年度東京音楽大学大学院音楽研究科
博士後期課程音楽専攻博士論文

モダンダンス作品《日本の太鼓》「鹿踊り」
——舞踊と音楽の分析的研究——

D2014-08 音楽学
河内 春香

目次

モダンダンス作品《日本の太鼓》「鹿踊り」 ——舞踊と音楽の分析的研究——

序論

0-1. 本論文の目的	1
0-2. 歴史的状況	2
(1) 日本におけるモダンダンスの受容と発展	2
(2) 日本人舞踊家と作曲家との関わり	3
a. 黎明期(1916-1929年)	5
b. 発展期(1930-1948年)	5
c. 全盛期(1949-1958年)	6
d. 減退期(1959-1975年)	7
0-3. 研究史	9
(1) 舞踊学研究における対象作品の研究史	9
(2) 音楽学研究における対象作品の研究史	10
0-4. 研究対象および使用資料	10
0-5. 研究方法	11

本論

※著作権上の理由により一部リポジトリ非公開

第1章 本論文における対象作品の位置づけと背景

1-1. 江口隆哉のモダンダンスと創作活動	13
1-2. 伊福部昭と舞踊音楽	14
1-3. 江口と伊福部による舞踊音楽および対象作品に関する言説	16
(1) 江口と舞踊音楽	16
(2) 同時作曲	18
(3) 伊福部と舞踊音楽創作	21
1-4. 創作の経緯	22
1-5. 作品概要	23

(1) 舞踊	25
(2) 音楽	27
(3) 衣装	27
(4) 鶴羽衣鹿踊	28
a. 踊りと演目・音楽的要素	29
b. 装束	30
(5) 《日本の太鼓》「鹿踊り」と鶴羽衣鹿踊の比較	32
a. 踊りの目的と踊られる場	32
b. 舞踊	33
c. 音楽	34
d. 衣装	35

第2章 《日本の太鼓》「鹿踊り」現存資料の整理

2-1. 資料の状況	37
(1) 上演記録	37
(2) 楽譜資料	45
(3) 音源	52
(4) 映像資料と舞踊の再現	54

第3章 作品分析

3-1. 分析方法	57
3-2. 分析結果	58
(1) 前奏—Andantino	60
a. 音楽の構造と形式	60
(2) 第一章「八ツの鹿の踊り」—Andante	62
a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成	63
b. 舞踊構成	63
c. 音楽構成	67
d. 舞踊と音楽の相関関係	72
e. 踊り手による太鼓の使用法	74

f. 鶴羽衣鹿踊との関係	75
(3) 第二章「女鹿かくしの踊り」—Lento	77
a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成	77
b. 舞踊構成	78
c. 音楽構成	82
d. 舞踊と音楽の相関関係	85
e. 踊り手による太鼓の使用法	86
f. 鶴羽衣鹿踊との関係	87
(4) 第三章「二つの鹿の踊り」—Allegro	88
a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成	88
b. 舞踊構成	89
c. 音楽構成	91
d. 舞踊と音楽の相関関係	93
e. 踊り手による太鼓の使用法	94
f. 鶴羽衣鹿踊との関係	94
(5) 第四章「八つの鹿の踊り」—Allegro	96
a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成	96
b. 舞踊構成	97
c. 音楽構成	100
d. 舞踊と音楽の相関関係	104
e. 踊り手による太鼓の使用法	105
f. 鶴羽衣鹿踊との関係	106

第4章 分析結果からみられる作品の特徴

4-1. 舞踊と音楽の構成	107
4-2. 舞踊と音楽の特徴	107
(1) 舞踊	108
(2) 音楽	108
4-3. 舞踊と音楽の相関関係	109

(1) 舞踊と音楽の相乗効果	109
(2) 舞台進行の継続と音楽	110
(3) 同時作曲による創作	111
a. 言説と分析結果からみた同時作曲	111
b. 分析から同時作曲によって創作された可能性が考えられる箇所	112
c. 《日本の太鼓》「鹿踊り」における同時作曲	112
4-4. 踊り手による太鼓の役割	113
(1) 振付の一部として用いられる場合	113
(2) 音響的效果を伴う場合	114
4-5. 舞踊と音楽における鶴羽衣鹿踊との関係	115
(1) 舞踊	116
(2) 音楽	116

結論

5-1. 《日本の太鼓》「鹿踊り」の作品研究を通して得られた結論	118
(1) 作品の位置づけ	118
(2) 舞踊と音楽の特徴	119
(3) 舞踊と音楽の関係	120
(4) 江口と伊福部にとっての鶴羽衣鹿踊	120
5-2. 研究史への貢献と今後の課題	122

参考文献	124
------	-----

謝辞	133
----	-----

付録

※著作権上の理由により一部リポジット非公開

舞踊・音楽対応表	S1-S18
校訂スコアの作成と校訂報告	i-xxxii
校訂スコア	A1-A83

序論

0-1. 本論文の目的

本論文は、江口隆哉 (1900-1977)によって創作され¹、伊福部昭 (1914-2006)が作曲したモダンダンス作品《日本の太鼓》^{しし}「鹿踊り」(1951)をとりあげ、舞踊作品における舞踊と音楽の分析方法を提案するとともに、両者をあわせて分析することの重要性および分析方法の有効性について検証することを目的とする。

舞踊家が作曲家に音楽を委嘱して創作された舞踊作品は、舞踊と音楽が密接に関わりあうことで成立しているため、本来、そこで使用される音楽は舞踊とあわせた考察によってはじめて作品の本質を捉えることが可能となるはずである。しかし、従来の舞踊作品研究において舞踊と音楽は個別に扱われ、各作品の音楽について舞踊の振付なども含めた詳細な考察がなされることはほとんどなかった。そこで本論文では、同作品について舞踊と音楽両面からの分析を行い舞踊作品における音楽の特性と機能、舞踊と音楽それぞれの題材(鹿踊)に対する創作態度と具体的な表現方法を明らかにする。

日本にモダンダンス²が紹介され、国内でも作品が創作・上演されるようになると、舞踊家たちは自らの作品にふさわしい音楽を求めて多くの日本人作曲家と関わるようになった。このことは、日本人作曲家の音楽によるモダンダンス作品の上演記録が数多く残されていることから明らかであり、日本のモダンダンス史および音楽史において特筆すべき傾向であったといえる。一方でこれらの作品は、どのような振付にどのような音楽で踊られたのか未だ不明なものが多く、各作品の実態もほとんど明らかになっていない。

このような状況の中、本論文の対象作品である《日本の太鼓》「鹿踊り」は、オーケストラ伴奏による日本のモダンダンス作品の中で、本研究の開始時点(2014年)において唯一再演可能な作品であった。また、同作品は初演から現在に至るまで高く評価されており³、同時代の舞踊作品の中でも研究対象として非常に意義深い作品であるといえる。

¹ 初演プログラムの記載には江口・宮と書かれている。江口の妻である宮操子 (1907-2009)は江口の創作においても重要なパートナーであり、《日本の太鼓》「鹿踊り」の創作においても女鹿のソロパートなどに宮も関わっていたことが推測される。しかし作品全体の主な制作者は江口であるため、本研究では江口による作品とした。

² 20世紀初頭にドイツおよびアメリカで興った現代舞踊のジャンルの一つ。西洋の古典舞踊とされるクラシックバレエのように決まった型や様式をもたず、個々の踊り手が自由な表現を求める舞踊とされ、イサドラ・ダンカン Isadora Duncan (1877-1927)、マーサ・グレアム Martha Graham (1894-1991)などの舞踊家はその発展に大きく貢献した(海野 1999)。

³ 昭和27年文部大臣賞受賞。後述する本論第1章(p24-25)に見られる舞踊評においても今日に至るまで高く評価されていることがわかる。

《日本の太鼓》「鹿踊り」は作品タイトルにも示されているとおり、東北地方の民俗芸能である鹿踊⁴ (鶴羽衣鹿踊)に取材し、モダンダンスとオーケストラという西洋的な手法によって創作された特異な作品である。同作品は舞踊と音楽と鹿踊が複雑に関係することで成立しており、研究にあたってはこれら3つが作品中でそれぞれどのように表現に用いられ相互に関わっているかを詳細に考察することで、舞踊作品とそこで使用されている音楽との関係を分析する方法論の具体例を示すことを目指す。

0-2. 歴史的状況

(1) 日本におけるモダンダンスの受容と発展

本論文の対象作品である《日本の太鼓》「鹿踊り」は舞踊の中でもモダンダンスに分類される。日本におけるモダンダンスの源流は、バレエ教師ジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシー Giovanni Vittorio Rosi (1867-?)⁵に師事⁶した石井漢 (1886-1962)、高田雅夫 (1895-1929)、高田せい子 (1895-1977)といった舞踊家を最初の世代として起こった⁷。その後、大正期から国内で日本人舞踊家による作品発表が行われるようになり、昭和初期からは前出の舞踊家に江口が加わって日本のモダンダンス界を牽引していった。彼らのモダンダンスは、モダンダンス本来の特徴である、決まった型を持たず、作品ごとに踊り手の個性を活かした新たな創作を目指すという信念を持ちながらも、その多くは日本人の体にあった動きや表現を模索した結果、モダンダンスが生まれた西洋のものとは異なるものであった(片岡 2015: 3)。当時の資料から、モダンダンスには「創作舞踊」という呼称が多く使用されていたことがうかがえるが、その名のとおり、作品を上演するその都度が舞踊家にとっての創作であり、常に新たな表現を求めて作品を発表していた。各舞踊家の門下生たちもまた、師事する舞踊家の踊りを継承するだけでなく、舞踊創作における方法論を学んだ後はそれぞれの個性を活かした活動を行った。

⁴ 「鹿踊り」、「鹿踊」など、文献によってさまざまな表記がみられるが、岩手県の県指定・無形民俗文化財としては「鹿踊」の表記で登録されているため、これに倣うこととする。

⁵ 1911年に開場した帝国劇場歌劇部のバレエ教師として1912年に招聘された(片岡 2015: 3)。

⁶ 舞台上での基本姿勢などを学んだ(山田 2015: 60)。

⁷ 彼らはローシーに学んだ後、アメリカやヨーロッパ諸国に渡ってさらに舞踊創作を研究し、作品を発表することで日本にモダンダンスの礎を築いた(現代舞踊協会 1988)。

(2) 日本人舞踊家と作曲家との関わり

日本のモダンダンス作品における大きな特徴として、特定の時期に多くの舞踊家が同時代の日本人作曲家の音楽を用いて作品を創作していたことが挙げられ、舞踊家と作曲家が作品を通じて深く関わっていたことがわかる⁸。

この傾向は 1910 年代から 1970 年代の約 60 年間に集中してみられる。上演記録が記載されている資料⁹から日本人作曲家の音楽による舞踊作品を網羅的に抽出した結果、作品を上演していた舞踊家(舞踊団)は 109、作曲家は 199 名であった。さらに、残された上演記録から再演を含む上演回数に着目して作品の変遷を辿っていくと、日本人作曲家の音楽によるモダンダンス作品の上演記録が最初に確認できたのは 1916 年¹⁰であり、以降、戦後約 20 年を頂点として日本人作曲家の音楽による作品の上演数は増加していくが、1975 年頃からは徐々に上演記録から日本人作曲家の名前がみられなくなることが明らかとなった¹¹。これを踏まえこの期間を黎明期(1916-1929 年)、発展期(1930-1948 年)、全盛期(1949-1958 年)、減退期(1959-1975 年)の 4 つの時期に区分した(表 1)。各時期は主に上演回数および作品の傾向によって区分し、最初に日本人作曲家の音楽によるモダンダンス作品が確認できた 1916 年を黎明期の起点とした。その後、他の舞踊家による作品がみられるようになり舞踊公演の数も徐々に増え始める 1930 年以降を発展期、さらに、1949 年を境に爆発的に上演回数および作品に関わる舞踊家・作曲家が増えることからここからを全盛期とし、上演回数が急激に減少傾向を示し始める 1959 年から対象期間の最後の年である 1975 年までを減退期と位置付けた。なお、各時期における上演回数はそれぞれ、黎明期 14 回、発展期 115 回、全盛期 380 回、減退期 245 回であった。本論文の対象作品である 1951 年に発表された《日本の太鼓》「鹿踊り」は、日本人の舞踊家と作曲家による作品創作が最もさかんにおこなわれていた全盛期の作品として位置づけられる。

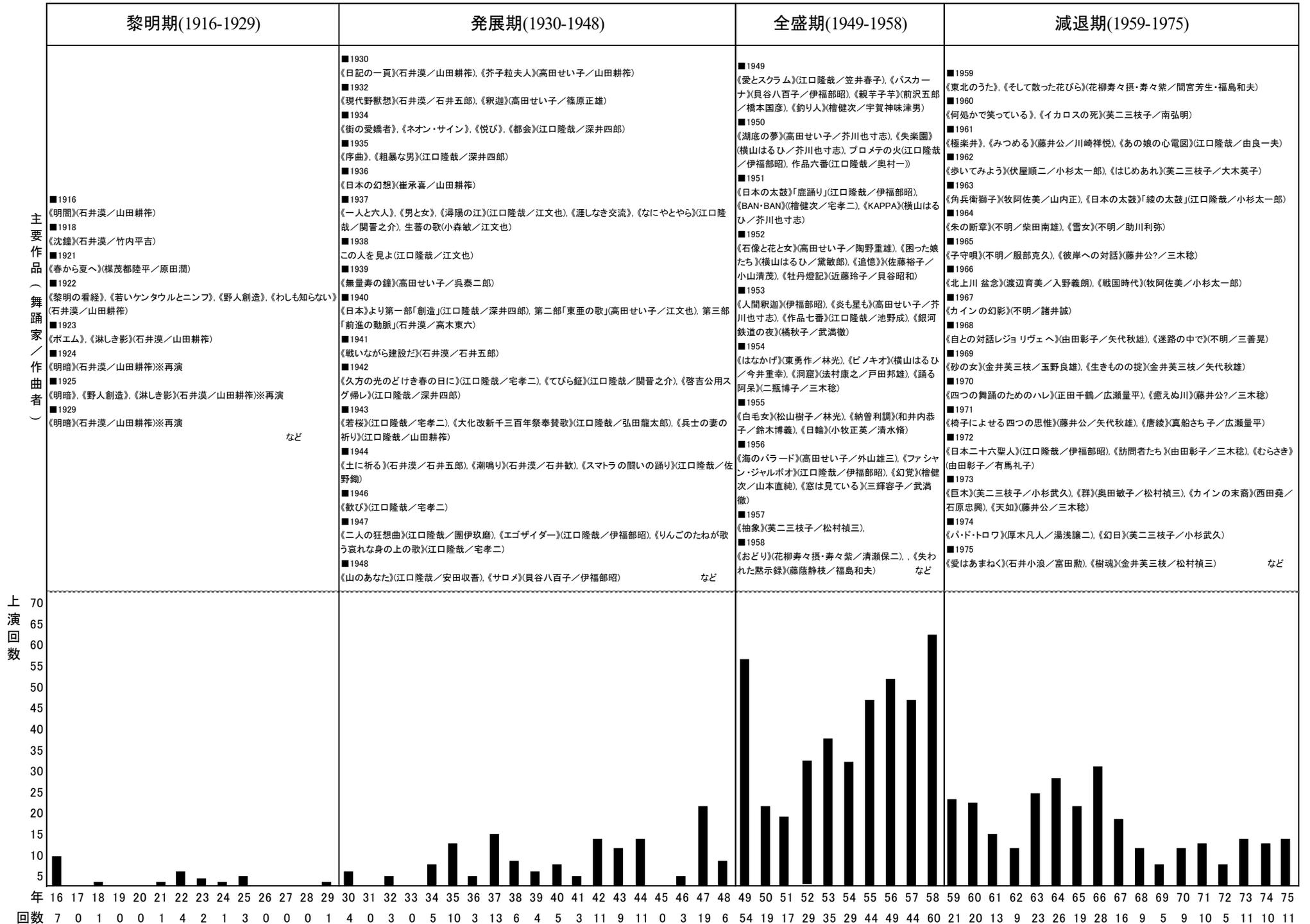
⁸ 舞踊作品で使用されていた音楽には、日本人作曲家が舞踊のために作曲したものと、舞踊家が日本人作曲家の既存の音楽作品に振りをつけたもの、詳細が不明であるものが存在する。

⁹ 『モダンダンス江口隆哉と芸術年代史 自 1900 年(明治 33 年)至 1978 年(昭和 53 年)』(西宮 1989)、『日本洋舞史年表』[Ⅰ; 1900-1959] (日本洋舞史研究会 2003)、『日本洋舞史年表』[Ⅱ; 1960-1969] (日本洋舞史研究会 2005)、『日本洋舞史年表』[Ⅲ; 1970-1975] (日本洋舞史研究会 2006)などを主な資料とした。

¹⁰ 石井漠が新劇場公演で踊った《明闇》(山田耕筰作曲)。

¹¹ この時期に入ると、舞踊家が日本人作曲家に音楽を委嘱するケースは少なくなり、それにともなって日本人作曲家の音楽を持つ作品の上演は徐々に減少している。

【表 1: 日本人作曲家の音楽による舞踊作品の変遷】



a. 黎明期(1916-1929年)

黎明期(1916-1929年)は、日本のモダンダンスそのものの黎明期であり、国内で舞踊が創作・発表されはじめた時期であるが、当時活躍していた舞踊家の人数はそれほど多くなく、舞踊作品の上演数自体が少なかった。日本人作曲家の音楽による舞踊作品の記録が最初に確認できるのは1916年に石井漠¹²が新劇場公演で踊った作品《明闇》であり、記録上ではこの時期の公演のほとんどは舞踊が石井漠、音楽はいずれも山田耕筰(1886-1965)によるものであった。

b. 発展期(1930-1948年)

発展期(1930-1948年)に入ると、黎明期から活動していた石井漠に加え、高田せい子¹³や江口隆哉らがこれに加わり、日本人作曲家の音楽による作品、特に舞踊家が作曲家に音楽を委嘱して創作された作品が徐々に増え始める。

発展期の大きな特徴として、1941年に太平洋戦争が勃発してから終戦までの間、国の干渉により、兵隊慰問や戦意を昂揚させる作品しか上演を許されなかったという事情から、愛国的・軍国主義的な作品が目立つことが指摘できる¹⁴。

そのほか、山田耕筰の音楽作品に振りをつけたと思われる作品も黎明期に続いていくつか上演されているが、この時期から舞踊音楽の作曲家として深井史郎(1907-1959)、江文也(1910-1983)らの名前が目立つようになり、江口隆哉とその舞踊団のための《都会》、《啓吉公用スグ帰レ》[深井]、《一人と六人》[江]などの作品が頻繁に上演された。そのほか、作品および音楽の詳細は不明であるが、呉泰次郎(1907-1971)、石井歆¹⁵(1921-2009)、関晋之助(生没年不明)、安田収吾(生没年不明)らの名前も頻繁にみられ、戦後からは、伊福部昭(1914-2006)、團伊玖磨(1924-2001)、渡辺浦人(1909-1994)など次世代の作曲家がこれに加わる。このように、発展期には黎明期と比較するとより多くの作曲家が舞踊音楽の作曲に関わっていたことがわかり、この時期に入って舞踊家と音楽家の双方にとって舞踊音

¹² 帝国劇場歌劇部に在籍していた際にバレエ教師 G.V.ローシーに師事した後、ベルリン、パリ、ニューヨークなどの主要都市で舞踊公演を開催。西洋の舞踊を模倣するのではなく、西洋的な技法も取り入れながら、東洋的な精神と表現を併せ持った新しい舞踊を次々と生み出していった(片岡 2015: 24-32)。

¹³ 帝国劇場の洋劇部に学び、ローヤル館、浅草オペラなどを経た後に舞踊家として本格的な活動を開始。その後アメリカとヨーロッパに渡る。帰国して間もない1929年に夫であった高田雅夫が急逝してからは、それまでの原せい子から高田せい子に名を改めて活動を続けた(片岡 2015: 54-64)。

¹⁴ 当時上演されていた作品には《戦いながら建設だ》、《大化改新千三百年祭奉賛歌》、《日本》などがあり、これらの作品名からもこのような傾向がみてとれ、戦前・戦後という特殊な時代と社会的な状況がこの時代の舞踊作品にも反映されていることがわかる。

¹⁵ 石井漠の長男。この時期から石井漠の舞踊作品のための音楽をいくつか作曲している。

楽を新たに委嘱・創作する環境が整ってきたことがわかる。

戦後の舞踊界は、舞踊が身体ひとつで表現できること、また文部省芸術祭の開催などによって3年ほどで本格的に復興してきたといわれている(現代舞踊協会1990)。そのため、終戦の年である1945年には石井みどり(1913-2008)らによる一部の公演記録しか残っていないものの(日本人作曲家の音楽による舞踊作品の記録は残されていない)、それから5年も経たないうちに、再び戦前と変わらない頻度で舞踊公演が開催されるようになった。なお、戦後の過渡期である1945年から1948年までの間は、舞踊家をとりまく環境が変化し、一時的に上演作品数が減少するなどの変化がみられる一方で、作品の傾向などについては戦前の作品の再演も多く、大きな変化はなかった。

c. 全盛期(1949-1958年)

全盛期は国内における舞踊公演の全体数が劇的に増加した時期である。全盛期に入ると、発展期からさらに多くの舞踊家が日本人作曲家の音楽を自らの作品に使用するようになり、日本人作曲家に音楽を委嘱した作品が最もさかんに創作された。この時期に入ると、檜健次(1908-1983)が黎明期・発展期から名前のみられる山田耕筰、呉泰次郎、伊福部昭、江文也などの作曲家に加えて、塚谷晃弘(1919-1995)や夏田鐘甲(1916-2014)らの音楽による作品を発表し、大野一雄(1906-2010)は安田収吾(生没年不明)の音楽を積極的に使用していた¹⁶。また、横山はるひ(生年不明-1999)が《失樂園》、《KAPPA》などの音楽を芥川也寸志(1925-1989)、《ピノキオ》を今井重行(1933-2014)にそれぞれ委嘱しており、黎明期から活動している高田せい子もこの時期に入って芥川也寸志に委嘱した《湖底の夢》、《炎も星も》などの作品を再演も含めて何度か上演している。これらの作品は近年になって当時の音源や楽譜などの音楽資料が発見され、再び注目が集まっている¹⁷。

さらに、全盛期に入ると舞踊家のみならず日本人作曲家の数も飛躍的に増えていった。舞踊音楽を作曲する作曲家もこれにともなって増加し、鈴木博義(1930-2006)と武満徹(1930-1996)の作曲による《銀河鉄道の夜》¹⁸、林光(1931-2012)作曲《白毛女》¹⁹、湯浅譲二(1929-)作曲《カルメン》²⁰、山本直純(1932-2002)作曲《幻覚》²¹など、当時の音楽界

¹⁶ これらの舞踊家が発表した個々の作品の音楽については、舞踊のために作曲されたものか既存の音楽作品を使用したものかははっきりとはわかっていない。

¹⁷ 2015年《炎も星も》、《湖底の夢》の当時の音源がCD化された。

¹⁸ 舞踊は橘秋子(1907-1971)による。

¹⁹ 舞踊は松山樹子(1923-)による。

²⁰ 舞踊は安藤三子による。

²¹ 舞踊は檜健次による。

で活躍していた作曲家の音楽による舞踊作品が多くみられるようになった。そのほか、安藤三子(生年不明-)が宅孝二(1904-1983)と組んでジャズ的要素を取り入れた作品を多く発表したり、三輝容子(1928-2007)がダンス・シアターの先駆けともいえる、邦人作曲家の作品による舞踊公演を開催していることなどからも(現代舞踊協会 1993)、当時の舞踊家が日本人作曲家の音楽に注目していたことがうかがえる。一方でこれらの作曲家が何をきっかけとして舞踊家と関わり、どのような方法で作曲したかなど、舞踊音楽に関する活動の全容はよくわかっていない。

また、この時期には《プロメテの火》²²や《人間釈迦》²³、《海のバラード》²⁴などといった作品のように、何十人もの踊り手が舞台上に登場したり、大がかりな舞台装置が使用されるなど、大規模な作品が生み出されたことも大きな特徴である。このような傾向は発展期までにはあまりみられず、昭和30年前後に舞踊に対する政府の助成金制度が制定されたことが大人数の群舞などを含む作品が生まれる要因となったともいわれている(現代舞踊協会 1990)。

全盛期にあたる時期は、日本が戦後の荒廃から復興し、社会的な状況が変化していく中で、舞踊や音楽をはじめとした舞台芸術も勢いを取り戻した時期である²⁵。この時期には、黎明期、発展期を経てモダンダンスが大衆に広く受け入れられると同時に、頻繁に舞踊公演が開催され、より多くの人々に作品が鑑賞されていた。

d. 減退期(1959-1975年)

減退期は、黎明期・発展期に活躍しはじめた舞踊家の門下生で、彼らの舞踊公演に出演していた舞踊家たちが、それぞれ独立してさかんに日本人作曲家の音楽による舞踊を創作するようになった時期といえる。全盛期から活動が目立ち始める石井漠門下の大野一雄、石井漠および江口隆哉門下の芙二三枝子(1923-)に続いて、江口隆哉門下の金井芙三枝(1931-)らの名前が見られ、この他にも非常に多くの次世代の舞踊家が作品を上演している。舞踊公演も大小さまざまな公演が開催され、それまで主流であった特定の舞踊家とその舞踊団単位での公演に加えて、複数の舞踊家が合同でより小規模な舞踊公演を開催するケー

²² 舞踊は江口隆哉、音楽は伊福部昭による。

²³ 舞踊は石井漠、音楽は伊福部昭による。

²⁴ 舞踊は高田せい子、音楽は外山雄三(1931-)による。

²⁵ 石井漠《人間釈迦》(1953)、江口隆哉《プロメテの火》(1950)などの作品は、日本の戦後の復興への思いをこめて制作された作品であることを彼ら自身が述べている。

スも多くみられる²⁶。

この時期の舞踊公演の数自体は全盛期からさらに増加していく一方で、日本人作曲家の音楽による舞踊作品は再演が多く、日本人作曲家の音楽を使用した作品を積極的に発表していた勢いは徐々にゆるやかになっていく。上演回数は全盛期にはやや劣るものの、減退期には新たに、美二三枝子が南明弘（1934-）の音楽による作品を創作し²⁷、牧阿佐美（1933-）は《角兵衛士獅子》、《戦国時代》などの作品の音楽をそれぞれ山内正（1927-1980）、小杉太一郎（1927-1976）に委嘱している。そのほか、水野修孝（1934-）がエレクトーンとテープによる《魚紋》²⁸、電子音楽による《遠隔操作「不可逆」》²⁹を作曲したという記録なども残っており、これは当時の音楽界の動きが反映されているとともに、舞踊のために作曲される音楽にもより新しい傾向が現れていることがわかる。

減退期以降、舞踊公演の全体数は劇的に増えていくが、戦後の傾向として国内では徐々にモダンダンスよりもクラシックバレエが盛んになっていった。加えて舞踏³⁰などの新しい舞踊のジャンルが生まれるなど、それまでとは異なる動きがみられるようになり、さらに時代が下ってポスト・モダン、コンテンポラリーダンスの時代に突入すると、特定の舞踊家の流れをくむよりも個を重視するようになり、舞踊がさらに細分化されていった（現代舞踊協会 1993）。そして、舞踊家が日本人作曲家に音楽を委嘱する頻度も時代を追って少なくなり、それにとまって日本人作曲家の音楽による舞踊作品の上演数も徐々に減少している。

全四期を概観すると、石井漠と山田耕筰の活動が主であった黎明期、徐々に次世代の舞踊家と作曲家があらわれる発展期を経て、全盛期、すなわち日本人作曲家がめざましく活躍し始める時期とあわせて舞踊音楽が委嘱される数も増え、1960年代初頭までを頂点として非常に多くの作品が創作・上演されていたことがわかる。そして減退期以降、時代が下るにつれて日本人作曲家の音楽による舞踊作品は減少していく。当時の舞踊家にとって、日本人作曲家に自分たちの舞踊のための音楽を作曲してもらうということは、モダンダンスの創作理念である新たな表現を目指すための一つの手段であったことが考えられ、彼ら

26 このような会で発表された作品においては、変わらず多くの日本人作曲家の名前が記載されているが、舞踊を創作した舞踊家が明記されていない場合もあり、さらなる調査が必要である。

27 舞踊のために作曲されたものか既存の音楽作品を使用したものかははっきりとはわかっていない。

28 舞踊は松崎浩子（生年不明）による。

29 舞踊は竹内則子（生年不明）による。

30 モダンダンスから派生して1960年代に興った前衛的な舞踊の一種。

が目指す表現に適した理想的な音楽を追求するために舞踊家が同時代の日本人作曲家の音楽に高い関心を持っていたことがうかがえる。また、各時代の作曲家にとっては、舞踊音楽の需要は自作品を発表する場の拡大に結びつくものでもあった(日本戦後音楽史研究会 2007 : 153)。

現在では、舞踊で使用する音楽を作曲家に委嘱するよりも、音源や楽譜等を手に入れて編集・加工して使用するケースが増え、舞踊家が作曲家に音楽を委嘱した作品を創作する例がほとんどないことを考えると³¹、このような当時の舞踊創作の様子は舞踊界・音楽界にとって非常に興味深い現象であったことが指摘できる。

0-3. 研究史

先行研究において、日本における舞踊家と作曲家の活動に関する研究および、彼らの作品を取り上げ、舞踊と音楽の関わりを具体的に論じた研究はほとんどみられない。たとえば、音楽学の分野における『日本戦後音楽史(上): 戦後から前衛の時代へ : 1945-1973』(日本戦後音楽史研究会 2007)や『戦後の音楽』(長木 2010)などの文献では、戦後に舞踊音楽を作曲していた主要な作曲家の紹介や概説が述べられているに留まり、作品および音楽の詳細や各作曲家と舞踊との関わりについては論じられていない。

本論文の研究対象である《日本の太鼓》「鹿踊り」に関する学術的研究は、これまで主に舞踊学の分野で行われてきたが、音楽学の分野における研究は皆無である。特に伊福部の音楽研究においては、《日本の太鼓》「鹿踊り」のみならず一つの作品を取り上げて分析し、音楽的特徴について考察した例はほとんどみられない。

(1) 舞踊学研究における対象作品の研究史

舞踊学研究において《日本の太鼓》「鹿踊り」を研究対象として取り上げた最初の論文は「江口隆哉論」(桑原 1982)であり、ここでは江口の活動や創作理念について論じられる中で、《日本の太鼓》「鹿踊り」が代表作の一つとして取り上げられ、残された言説を基に作品の全体像が示されている。そして「江口隆哉の『舞踊創作法』から考察する「和もの」について : 「日本の太鼓」を中心に」(二階堂 2012)では江口の門下生で実際に作品を踊った経験のある舞踊家へのインタビューをとおして作品の実態を明らかにしようとする試みがみられる。また、『江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモ

³¹ 舞踊家・日本女子体育大学教授の坂本秀子氏へのインタビューによる(2015年5月20日)。

ダンダンスに果たした役割』(金井 2000)に収載されている対談においても同作品が取り上げられ、作曲者である伊福部もそれに加わっている。これらの研究においては、《日本の太鼓》「鹿踊り」の基本情報や当時の関係者、門下生らによる所感などが記述され、作品が上演されていた当時の様子を知ることができる貴重な資料となっている。

さらに 2011 年には、江口の門下生である金井芙三枝をリーダーとして《日本の太鼓》「鹿踊り」が 32 年ぶりに再演された。これは研究史上画期的な意義のある業績であり、同作品が広く注目される契機となった。金井は、当時同作品に出演した舞踊家、江口に直接指示した門下生を中心に振付を再確認し、残された映像資料を基に作品全体を再現した。そして、2011 年に再現された舞踊を基に研究・発表された論文が「江口隆哉作品『日本の太鼓』の特徴に関する一考察」(坂本 2013)であり、舞踊を再現する過程で知り得た作品中の特徴的な動きを舞踊家の視点から分類・抽出し、学術的な視点から考察している。ただし、以上の研究においては、いずれも音楽の詳細や舞踊と音楽との関わりについて具体的にはふれられていない。

(2) 音楽学研究における対象作品の研究史

音楽学における《日本の太鼓》「鹿踊り」の研究は、作曲者へのインタビューやエピソードをまとめたものが多くを占める。『伊福部昭の宇宙』(富樫 1992³²)、『伊福部昭音楽と映像の交響：下』(小林 2005)、『伊福部昭の音楽史』(木部 2014)、『伊福部昭 ゴジラの守護神・日本作曲界の巨匠』(片山 2014)などの文献においては、同作品について言及されているが、舞踊との関係や振付についてはほとんどふれられていない、もしくは伊福部の言説をそのまま取り上げるに止まっている。すなわち、これらは作曲者本人の証言としては有用であるが、作品を分析的・体系的に論じたものではない。一方で、伊福部の生誕 100 年(2014 年)を機に、伊福部の作品が演奏会等で頻繁に取り上げられるようになると、これまであまり演奏されてこなかった舞踊音楽にも注目が集まるようになった。このような動きの中、日本近代音楽館に所蔵されていた《日本の太鼓》「鹿踊り」のパート譜から東京交響楽団が演奏用スコアを作成し、2013 年に演奏会のプログラムの一つとして演奏したことは、伊福部の舞踊音楽研究において特筆すべき出来事である。ただし、このスコアはあくまで演奏会で演奏されるために作成されたものであり、一般に公開されてはいない。

³² 舞踊音楽に関する記述は小宮多美江による。

0-4. 研究対象および使用資料

本論文における研究対象は《日本の太鼓》「鹿踊り」の一作品とする。《日本の太鼓》「鹿踊り」の構成は、音楽のみによる前奏と第一章から第四章までの4つの部分に分かれており、研究にあたっては作品全体を考察の対象とする。

同作品は、過去の記録映像と音源、江口の門下生による記憶を基に2011年に再現・上演されているため、この際の映像資料を主として用い、舞踊の衣装や振付、隊形の変化などの舞台上の動きを分析・考察することが可能である³³。また、作品の解釈については江口自身が《日本の太鼓》「鹿踊り」の創作の経緯および作品のコンセプトなどについて詳細に解説している書籍³⁴『舞踊創作法』(江口隆哉 1961)を参照する。音楽分析については、1980年に全パートが揃った状態で発見された《日本の太鼓》「鹿踊り」のパート譜から独自にスコアを作成・校訂し、これを音楽研究の主資料とする。

0-5. 研究方法

本論文の目的に従って舞踊と音楽の分析を有効に行うための手順として、まず、研究の基礎となる江口と伊福部についての基本情報と作品に関する言説を確認し、《日本の太鼓》「鹿踊り」およびその題材となった鶴羽衣鹿踊の基本情報を示した上で、両者の比較・考察を行う。次に、既に再現されている舞踊に加えて音楽(スコア)の再現を行うことで作品分析に必要な材料を揃え、舞踊と音楽の関係について詳細に分析する。また、分析にあたっては、随所にみられる鶴羽衣鹿踊から踏襲された特徴や、踊り手による太鼓の演奏に関してもあわせて考察の対象に含めることとした。これにより、舞踊と音楽の関係のみならず、江口と伊福部が作品に含まれる諸要素に対してどのように対峙し、どのような表現を求めたのかを考察することが可能となる。各章については具体的に以下の構成で研究を進めることとする。

第1章では、はじめに作品創作の中心となった江口と伊福部の活動や彼らの言説について検討し、二人がそれぞれどのような態度で作品創作に取り組んだかについて考察する。これらをふまえて作品の概要について記述したのち、作品の題材となった鶴羽衣鹿踊の基本情報について概観し、《日本の太鼓》「鹿踊り」と鶴羽衣鹿踊の特徴の共通点と相違点を

³³ これまでモダンダンス作品とそこで使用されている音楽についての研究がおこなわれてこなかった理由として、モダンダンスは舞踊譜などの形で振付を詳細に記録する方法が一般的ではないこと、音源やスコアなど音楽資料が整理されていないことなどが挙げられる。

³⁴ 雑誌『現代舞踊』に連載されていた記事がまとめられ、1961年に書籍として発行された。本研究においては書籍版の『舞踊創作法』を主な参考資料とする。

比較・検討する。

第2章では、《日本の太鼓》「鹿踊り」の舞踊と音楽に関して残されている資料および記録について詳述し、その状態と所在についてもあわせて明らかにする。特に音楽資料については、これまで整理・分類が行われてこなかったことから、資料の大きさ、資料の形態、使用五線紙等についての資料記述を行い、スケッチ(一部現存)とパート譜については、楽譜を作成した人物の筆跡についても検証する。

さらに、《日本の太鼓》「鹿踊り」はスコアが消失しているため、先に述べたパート譜から筆者自らスコアを作成し、楽譜の校訂を行うことで音楽の再現を試みる。スコアの作成にあたっては校訂報告を作成し、1950年代の地方公演および2011年、2014年の公演でも使用され、江口が生前に使用していた録音音源を参考に、特に繰り返しの回数などが音源とパート譜で異なる箇所は、実際の舞踊とあわせて用いられていた音源に合わせるという解決方法をとった。

第3章では、第1章で得られた作品創作の背景と作品に関する情報をふまえ、第2章で整理した資料および再現するスコアを使用することで、本論文の中心である舞踊と音楽の両面からの作品分析を行う。分析にあたっては、前段階として前奏と各章についてそれぞれ舞踊と音楽に分け、各章における舞踊と音楽の流れと詳細をまとめた「舞踊と音楽の対応表」を作成し、前奏と各章をそれぞれ大きな流れによって区分した大区分と、それらをさらに細かく区分した小区分という2つの視点から、まず舞踊と音楽のそれぞれについて個別に考察する。その上で両者をあわせた考察を行い、各章において舞踊と音楽の関係が特徴的な箇所や、音楽が舞踊に対して特別な機能を持っている箇所を取り上げて考察する。

第4章では、第3章の分析結果をふまえて、作品全体の構成や形式、踊り手の太鼓を含む舞踊と音楽の関係、鶴羽衣鹿踊の要素が作品に表れている箇所等、特徴的な表現がみられる箇所について、さらに考察を行う。ここでは、「同時作曲」という舞踊と音楽の創作方法にも着目し、江口と伊福部の音楽に対する姿勢と彼らの目指した表現が作品中でどのように表れているかについてもあわせて考察する。

第1章 本論文における対象作品の位置づけと背景

1-1. 江口隆哉のモダンダンスと創作活動

江口隆哉は、日本のモダンダンス界を牽引した舞踊家の一人である。江口が洋舞の世界に入ったのは比較的遅く、1929年、29歳から高田せい子のもとで本格的に舞踊を学び³⁵、舞踊家としてのキャリアをスタートさせた。1931年には妻で同じく高田の門下生であった舞踊家の宮操子とともにベルリンに渡ってマリー・ヴィグマン Mary Wigman (1886-1973)³⁶のもとで研鑽を積んだ後、帰国後は江口・宮舞踊団を設立して多くの弟子を輩出し、戦前・戦後を通じて日本の現代舞踊界に大きな影響を与えている(桑原 1987: 97)。

「モダン・ダンス(現代舞踊)は、踊りの型は持たず、予め訓練された身体で、創作のつど、その作品に必要な「動き」を創作していくもので、個性的なものである」(江口 1977d: 93)と江口自身が述べているように、江口が創作した作品は題材や規模も実にさまざまである。作風はノイエ・タンツの影響を受けたドイツ象徴主義的であるとも評される一方で、『舞踊創作法』および雑誌への寄稿、インタビューにおける発言からは、日本の伝統芸能や民俗芸能にはじまり、国内外のさまざまな舞踊、芸術文化にも非常に造詣が深かったことがうかがえる。

江口の作品は大きく、ソロ、デュエット、群舞の3つに分けられ、ソロではドイツの舞踊文化の影響が色濃いといわれるが、デュエットでは、表1(p4)の内《プロメテの火》、《日本の太鼓》「鹿踊り」の一部などにもみられる男女の対比的な美しさを活かした叙情性が特徴であるといわれている(松本 1980: 96)。群舞による作品の多くは、《都会》³⁷(1934)、《プロメテの火》³⁸(1950)、《ファッション・ジャルボオ》³⁹(1956)、《日本二十六聖人》⁴⁰(1972)などにみられるような、ストーリーに沿って展開する作品が多く、これらは初期から晩年まで江口の舞踊創作にみられる大きな特徴であるとみなされている(松本 1980: 96)。

³⁵ 当初は演劇俳優になるために上京したが、高田せい子の夫で同じく舞踊家の高田雅夫の作品「地下鉄サム」に出演したことがきっかけで本格的に洋舞の世界に入った(桑原 1998: 79)。

³⁶ 舞踊家。ドイツにおけるモダンダンス(ノイエ・タンツ)の発展に大きく寄与した(ミュラー 2003: 20)。

³⁷ 当時の現代社会をテーマにした作品(桑原 1999: 82)。

³⁸ プロメテウス神話を題材とし、ソロと大人数の群舞によって構成される(江口 1961: 310-311)。

³⁹ チベットの王宮を題材にした作品。この作品で伊福部は音楽だけでなく台本も手がけ、伊福部による舞台装置および衣装デザイン案なども残されている。

⁴⁰ 日本二十六聖人の物語(豊臣秀吉によるキリシタン処刑)を題材とする。

江口の作品は題材・作品の性格ともに多岐に渡り、《エゴザイダー》⁴¹、《作品七番》⁴²のような、抽象的、前衛的な作品にも精力的に取り組んでいたが、作品の中に日本的な要素を含む作品が多くみられることは特筆すべき特徴である⁴³。主な作品として《なにやとやら》⁴⁴(1937)、《日本の太鼓》「鹿踊り」、《日本の太鼓》「狐剣舞」⁴⁵はそれぞれ東北地方の民俗芸能を題材として創作され、《日本の太鼓》「綾の太鼓」は、能楽作品である《綾鼓》を基にして創作された。これらは、江口が幼少期に学んだ日本舞踊や能などの西洋の舞踊とは異なる動きから生まれた感覚に基づいて創作されていると考えられる⁴⁶。

1-2. 伊福部昭と舞踊音楽

伊福部昭は北海道の釧路町(現釧路市)に生まれ、独学で作曲を習得して創作活動を開始した1930年代から晩年まで精力的に創作を続けた作曲家である。幼少期にはアイヌの人々との関わりを通じて彼らの文化や音楽にふれ、このことは伊福部の作品創作にも大きな影響を与えた。その後、北海道帝国大学に進学した伊福部は、三浦敦史(1913-1997)、早坂文雄(1914-1955)らと音楽グループ「新音楽連盟」を結成して、札幌で演奏会を開催するなどしていたが、大学卒業後は森林事務所に勤務しながら作曲を続けた。

そして、1935年にチェレプニン賞の第一席に入賞したことは、伊福部の名が世間に広く知られる大きなきっかけとなった。以降、伊福部は次々と作品を発表し、1946年に東京音楽学校の作曲科講師として招聘された後は、黛敏郎(1929-1997)、芥川也寸志をはじめ、矢代秋雄(1929-1976)、松村禎三(1929-2007)、三木稔(1930-2011)、池野成(1931-2004)、石井眞木(1936-2003)など、日本を代表する多くの作曲家を育てた。また、1974年には東京音楽大学作曲科の教授に就任し、翌年、同大学学長に就任した。

映画音楽なども含めると、伊福部は生涯で約400の作品を残しており、その作風から早

⁴¹ 1947年初演。イゴザイダーと表記される場合もあり(伊福部のスケッチには” EGOZEIDER”と表記されている)、正二十面体の意味を持つ。舞台上に置かれた木製の正二十面体の中に江口と宮が入り、その他男女12名の踊り手によって踊られた。

⁴² 作品の詳細は不明であるが、前衛的な作風であったとされている。作曲者である池野成の自筆譜が現存しており、音楽は近現代的、土俗的な曲想をもつ。

⁴³ 江口の門下生においてはこのような作品を「和もの」と呼び、「洋もの(西洋的な動きや音楽を伴う作品)」とは性格が異なるものとして区別している舞踊家もいる(二階堂 2012: 48)。

⁴⁴ 江口の出身地である青森県の盆踊り「ナニヤドヤラ」を題材として創作された。

⁴⁵ 東北地方の民俗芸能の一つである鬼剣舞の演目の一つである狐剣舞をもとに、《日本の太鼓》シリーズの2作目として創作された。

⁴⁶ 江口の出身地である青森県野辺地は、関西の文化に大きく影響を受け、文楽や歌舞伎をはじめとして、琴や三味線、日本舞踊などの芸事がさかんな土地であったことから、江口自身も幼少期に稽古事として謡曲、仕舞、狂言、義太夫、三味線、日本舞踊、茶の湯などを習っていた(江口 1976: 49-51)。

坂文雄、清瀬保二 (1900-1981)らとともに「民族主義」の作曲家とみなされることが多い。伊福部の作品の音楽的特徴としては、明確な区切りをもった楽節が連なる、または同じ音型の繰り返しによる楽曲構成が多くみられる。また、伊福部が非西洋的な響きを目指した例として、空虚 5 度などを用いた和声進行、律音階や五音音階、フリギア旋法のような、西洋の調性音楽とは異なる音階による旋律などが挙げられる⁴⁷。

伊福部が舞踊のために作曲した作品で現在確認できているものは、計 12 作品である(表 2)。これは、伊福部の主要作品とされている管弦楽作品、映画音楽のほか、器楽作品に次いで作品数が多く、舞踊音楽が伊福部にとって重要な作曲ジャンルの一つであったことがわかる。伊福部が最初に舞踊音楽を作曲したのは、1940 年に紀元 2600 年を記念して上演された《交響舞曲「越天楽」》⁴⁸である。伊福部はこの作品で作曲および総監督、総指揮をつとめ、このとき舞踊の振付を行ったのが後に伊福部の妻となる舞踊家、勇崎愛子(勇崎アイ) (1919-2000)であった(富樫 1992: 175)。当時札幌で独立して活動していた勇崎は、戦前は江口隆哉の門下生で、江口の舞踊団にも所属していたことから⁴⁹、この出会いによって伊福部が江口の舞踊作品に作曲をすることとなり⁵⁰、その後にならって舞踊音楽に関わるきっかけとなったと伊福部自身が語っている(富樫 1992: 175)。その後伊福部は、1947 年に初演された江口隆哉とその舞踊団のための《エゴザイダー》において初めて日本人舞踊家の作品に作曲し、以降、1950 年代半ばまでの約 10 年を中心に、さかんに舞踊音楽を作曲している。表 2 からは江口の他にも、石井漠、貝谷八百子(1921-1991)といった、同時代に活躍していた舞踊家の名前がみられ、伊福部が舞踊音楽の作曲家として重宝されていたことがわかる。

⁴⁷ 空虚 5 度、フリギア旋法の使用については、西洋音楽的な響きを避けるためであると伊福部自身が述べている。

⁴⁸ オーケストラ 200 名、混声合唱 300 名、ブラスバンド 50 名、舞踊 50 名が出演する非常に大規模な舞台であったと記録されているが(木部:2014 99-100)、伊福部自身はこの作品を正式に舞踊作品とはみなしておらず(相良:1992 176-177)、音楽や舞踊の詳細も不明である。

⁴⁹ 深井史郎作曲《都会》や江文也作曲《この人をみよ》などの作品にも出演していた(木部 2014: 100-101)

⁵⁰ 伊福部夫妻が東京に出てきた頃、江口と宮の舞踊研究所の近くに居住していたことも関係していたと伊福部自らが語っている(木部 2014: 168)。

【表 2: 伊福部が作曲した舞踊作品⁵¹一覧】

初演年	作品名	舞踊家(振付)
1940	交響舞曲「越天楽」	勇崎愛子
1947	イゴザイダー	江口隆哉
1949	憑かれたる城(バスカーナ)	貝谷八百子
1948	さまよえる群像	石井漠
1948	サロメ	貝谷八百子
1949	子どものための舞踊曲「リズム遊びのための10の小品」	※音楽教材
1950	プロメテの火	江口隆哉
1951	日本の太鼓「鹿踊り」	江口隆哉
1953	人間釈迦	石井漠
1960	日本の太鼓「狐剣舞」	江口隆哉
1965	ファッション・ジャルポオ	江口隆哉
1972	日本二十六聖人	江口隆哉

伊福部が作曲した舞踊音楽の内、多くが江口隆哉の作品のためのものであり、伊福部の舞踊音楽創作においては特に江口との関わりが深かったことがうかがえる。これらの作品は、モダンダンスの隆盛と大衆化という社会的な機運も相まって当時さかんに上演・再演されていたが、1960年代以降、伊福部の純音楽作品を除いた創作活動は、舞踊音楽から映画音楽へと重点が置かれるようになる⁵²。

1-3. 江口と伊福部による舞踊音楽および対象作品に関する言説

音楽を伴う舞踊作品にとって、音楽はリズムやテンポをはじめ作品全体の印象をも左右する重要な要素である。江口と伊福部が互いの創作活動において大きな関わりを持っていたことは、江口が伊福部に委嘱した作品数の多さなどからも明白であるが、江口と伊福部が作品の創作にあたって舞踊と音楽の関係をそれぞれどのように捉えていたかということは、作品を分析的に研究する上で非常に重要な情報である。

(1) 江口と舞踊音楽

江口は舞踊作品に用いる音楽に強いこだわりをもった舞踊家であり、このことは、江口が発行していた雑誌『現代舞踊⁵³』に江口自身が連載していた「舞踊創作法」および「新・

⁵¹ 舞踊作品のために作曲した作品に限る。

⁵² ちょうどこの時期から、舞踊家たちが日本人作曲家に作曲を依頼して創作することが少なくなったことも影響していることが推測される。

⁵³ 1953-1972(1巻1号-20巻3号)にかけて発行されていた。

舞踊創作法」において、舞踊と音楽の問題が取り上げられていることからもうかがえる。

特に江口は、既存の音楽に舞踊を振付けることに対して否定的な態度を示しており、それのみで芸術作品として成立している音楽をそのまま舞踊作品に使用することの危険性と、そこから生まれる舞踊の表現上の制約について以下のように述べている。

いま仮りにベートウベンの第〇番という大作を踊るとすれば、その音楽がすでに優れたものなので、大部分を音楽の方におんぶすることができる。大きいへまをやらない限り、観客はついてくる。そういう名曲と取り組んだ努力を買いながら、舞踊は添えもののように眺めながら、その名曲の芸術境が荒されないように警戒している。舞踊家の方では、天晴れその音楽を踊ったと思いきみ、甚だしいのはその名曲を視覚化したと思うようになる(江口 1961: 11)。(下線は原文ママ)。

たとえば、ベートウベンの第五を聴いて、そこから「運命」というような主題の舞踊を作って見たいと思う時、(中略)音楽としての時間的な起伏や、段落の在り方や、反復や盛り上がりなど時間構成が決ってしまっているのので、舞踊としての時間構成は完全に音楽の時間構成に委せてしまわなければならない。動きのことも、本来は動きそのものが、その動きに随伴するリズムを持って生れて来るのだが、音楽の方ですでにリズムが決っているのので、それに合うように動きを変えてゆくか、はじめからそのリズムの範囲内で動きを工夫しなければならない。

この制肘が、時間的なことだけだと考えるのはまちがいで、空間構成も表現運動も、ひいては作品全部がたいへんな変り方を強要されているのである。どんな芸術にもある種の制肘はあるだろうが、既成音楽に振りつける舞踊のほど根本的な制肘を受けるものは他に見出せない(江口 1961: 11-12)。

実際の江口の作品をみると、《タンゴ》(1934)、《スカラ座のまり使い》(1935)など、初期の作品においては舞踊のために既存の音楽が用いられることもあった⁵⁴が、1934年の《街の愛嬌者》で深井史郎に作曲を委嘱した後、1937年以降の作品はそのほとんどが同時代の日本人作曲家の音楽による作品であることがわかる。各作品の作曲者をみていくと、1930年代から40年代は深井史郎をはじめとして江文也や宅孝二、1950年代以降の作品は伊福

⁵⁴ 音楽を楽譜どおりそのまま使用するのではなく、振付にあわせて音楽の一部を省略したり繰り返すなどして使用している。

部昭を中心にその門下生である池野成、小杉太一郎 (1927-1976)らの名前もみられる(桑原 1982: 226-238)。これらの作品の内、江口が作曲家に音楽を委嘱して創作されたものについては、音楽を一から作曲してもらうことによって振付や舞台上の動き(開幕/閉幕・転換など)に合わせた、舞踊にとって理想的な音楽を作曲家に直接要求することが可能であったことが推測される。

《日本の太鼓》「鹿踊り」の創作の経緯や江口自身による作品の解説は『舞踊創作法』の「作品創作の実例「日本の太鼓」(鹿踊り)の創作過程」において約 10 ページにわたって詳細が述べられており、そこから江口の創作態度を知ることができる。なお、『舞踊創作法』に記載されている具体的な内容については適宜、本文中で参照することとする。

(2) 同時作曲

江口が作曲家に音楽を委嘱して作品を創作していくにあたって最も理想としていたのは、「同時作曲⁵⁵」と呼ばれる舞踊と音楽の創作方法であり、この方法は《日本の太鼓》「鹿踊り」の創作においても用いられた。江口は「同時作曲は舞踊と音楽の密着した総合の在り方を最もよく実現する方法」と考えており(江口 1962: 5)、『舞踊創作法』において以下のように説明している。

舞踊と音楽と、次元の違うものを簡単にいっしょにしてしまうことは怖れなければならないが、両者の関係は、心理学的な面やその他の角度からまだまだ研究されなければならないと思う。また次元の違いを承知の上で、お互いに独自性を持たせながら、新しい意味での総合ということも考えなければならない。モダン・ダンスでは、舞踊を創作しながら同時に作曲していくか、舞踊の方をある程度、デッサンの程度でかして、それに作曲してもらう。これを「同時作曲」といっているが、舞踊に音楽を伴奏してもらうのには、いまのところこの方法がいちばんいいように思われる。

この場合、舞踊構成が先になり、舞踊の時間構成が大体きまってしまうので、音楽の方がそれに合せて、その時間構成の範囲内で作曲に技術を発揮してもらう

⁵⁵ ドイツ留学中に師事していたマリー・ウィグマンが考案したものであるといわれており(江口 1965: 40)、江口は「(ウィグマンは)音楽のかわりに単純な打楽器伴奏を用いて動きそのものをクローズアップしたり、作曲家でピアニストである人をいつも傍らにおいて、作品が仕上がっていくにつれて作曲も出来上がるという、あくまで動きを主とする「同時作曲」の方法をとった」(江口 1965d: 40)と回想している。

のであるが、作曲家が、その音楽を舞踊の伴奏として生かすだけではなく、音楽としての構成も考えることになると、そこに衝突が出る。それを双方から歩み寄ってまとめるようにすれば「同時作曲」と、前述のお互いに独自性を保ちながらの新らしい握手と両方をやっているようなことになる(江口 1961: 12)。

また、《日本の太鼓》「鹿踊り」創作時の舞踊と音楽のやりとりについて、伊福部が以下のような言説を残している。

踊りと作曲が同時進行していった訳ですが、踊りをみにいって、そのところはもう一度くり返してもらわないとバランスが悪いから何とか方法をとってくれというようなこともありましたね。

それから、現地の踊りには太鼓の律動はありますが旋律はないんです。それで太鼓で動きいいように動いていますと、旋律でいくと中途はんばになってしまって困るという所が沢山でてくる訳です。そういう所はこういう風にやってほしい、でないと踊りがだれる、ということで両方でディスカッションを重ねてやりました(金井 2000: 37)。

以上の言説から、同時作曲はあくまで舞踊が主であり、音楽はそれにあわせて作曲されることがわかるが、このような舞踊と音楽の創作方法は他の舞踊作品にも用いられてきた方法であり、これらの言説からだけでは江口の同時作曲における独自性を見出すことはできない。

では、江口にとっての同時作曲とは一体どのようなものであったのだろうか。江口が同時作曲によって創作したと明言している作品は《エゴザイダー》、《プロメテの火》、《日本の太鼓》「鹿踊り」の3作品であり(江口 1962: 6)、これらの音楽はいずれも伊福部によって作曲されている⁵⁶。これら3つの作品の内、現時点で舞踊と音楽が再現されている《プロメテの火》と《日本の太鼓》「鹿踊り」の舞踊と音楽の関係を比較すると、《日本の太鼓》「鹿踊り」に対して《プロメテの火》は各場面に明確なストーリーが存在し、舞踊も音楽もこれに沿って創作されていることから、同時作曲の方法は作品によっても異なることが推測される。さらに、伊福部が《プロメテの火》の音楽に関して「バレエ音楽、舞踊音楽

⁵⁶ 江口は同時作曲をおこなえる理想の作曲家として具体的に伊福部の名を挙げている(江口 1962: 6)。

といっても、さまざまな水準のものがあります。どこまでが音楽の自律的要求で、どこまでが身体表現や舞台表現の他律的要求であるか、ということです。《プロメテの火》は好評をもって迎えられた作品には違いないけれども、音楽としてはほとんど江口さんのいいなりで作ったものですね。その意味で他律しかないようなものです」(片山 2014: 175)、「私のバレエ音楽のなかでもっとも映画音楽に近いものが『プロメテの火』です。江口さんの要求は実に細かかった。私は江口さんと闘う気構えで作曲にのぞみました」(小林 2017: 95)と述べているように、同時作曲が舞踊と音楽の理想的な創作方法であるとはいうものの、舞踊作品である以上はあくまで舞踊家から見た理想形であり、必ずしも作曲家の芸術性が活かされていた訳ではないことがわかる。

さらに、作曲の方法についても、同時作曲で創作されたと明言されている作品の1つである《プロメテの火》においては、作曲者である伊福部が稽古のたびに江口の稽古場を訪れ、目の前で生み出される動きにあわせてその場にあったピアノで音楽を付けていたといわれるが⁵⁷、一方で、《日本の太鼓》「鹿踊り」に関しては、《プロメテの火》創作時よりも伊福部が稽古場を訪れる頻度は低かったとされている⁵⁸。つまり、音楽からみた江口にとっての「同時作曲」の定義はそれほど詳細には決められておらず、作品の性格によっても変化する柔軟なものであることが推測される。

また、江口は伊福部と出会う以前にも深井史郎、江文也、宅孝二らをはじめとした多くの日本人作曲家に音楽を委嘱して作品を創作している。しかし、江口がこれらの作曲家の音楽による作品を同時作曲による作品には含めていないことをふまえると、江口の意識として、ただ作曲家に作品の雰囲気にあわせた音楽を作曲してもらうことを同時作曲と捉えていたとは考えにくい。このことから、江口が同時作曲で創作したと明言している3作品は、その他の日本人作曲家によって作曲された作品と舞踊と音楽の関係および創作過程に明白な違いが見られるはずであるが、これらの作品の多くはその全容が明らかになっておらず、舞踊と音楽のいずれも未だ不明な点が多い。そのため、同時作曲の独自性や他作品との違いについては、今後、江口が日本人作曲家に委嘱した舞踊作品の研究における課題の一つである。

⁵⁷ 2016年8月4日の門下生へのインタビューによる。

⁵⁸ 2016年8月4日の門下生へのインタビューによる。

(3) 伊福部と舞踊音楽創作

伊福部は、自ら積極的に自作について論じたり発言することはそれほど多くはないが、後のインタビューなどで《日本の太鼓》「鹿踊り」創作時のエピソードや、舞踊音楽を作曲するにあたっての言説を残している。

伊福部の舞踊音楽創作に関する言説をみていくと、伊福部にとっての舞踊音楽というジャンルの位置づけや作曲に対する根本的な意識は、音楽がただ舞踊に付随するのではなく、通常の音楽作品とほぼ同様のものではあったといえる。これはしばしば自身のインタビュー等でも言及され、以下のように述べられている。

バレエ音楽は映画音楽とは違ってモチーフの発展を音楽の自律性だけで進めていけます。(中略)バレエ音楽では準備時間、作曲時間も十分にありますし、演奏の練習も繰り返しできるので、高度な演奏技術が求められる音楽を書くことができます。ここがバレエ音楽と映画音楽の大きな違いですね。もう一つ、バレエ音楽は効用音楽とはいいにくい。私としては、純音楽、管弦楽作品と同等のとらえ方をしています (小林 2005: 271)。

伊福部は、映画音楽など特に視覚的な要素に伴う音楽を効用音楽、音楽作品を純音楽作品と呼んで区別しており、この発言からは、伊福部にとって舞踊音楽は効用音楽の中でもより作曲者の理想とするものを作品に反映させることができ、上演に至るまでの過程においても、純音楽作品と同様に作曲できると考えていたことがうかがえる。これは同じく視覚的な要素に付随し、伊福部の主要作曲ジャンルであった映画音楽に対する意識とは大きく異なっている。

また、伊福部は《日本の太鼓》「鹿踊り」に関する言説もいくつか残しており、これらは伊福部が同作品で目指した音楽表現を考察する上で重要な情報である。まず、江口と共に鶴羽衣鹿踊を観た際、伊福部はその印象を「これは、自分の中にあるんだけど、今まで気づかなかった、と。古代人が持つ壮大さというんですか。細かいことやってないんだけど、縄文土器を見た時みたいな、ウワーッとくる感じ」、「やっぱりあれも、遺伝子の中に組みこまれていて、(中略)それでも滅びないで、心のどこかに残っていたものなんだと思います」(木部 2014: 192)などと回想しており、江口同様、鶴羽衣鹿踊の持つ民俗的な情趣に非常に感銘を受けていたことがうかがえる。一方で、「その動きの悲しいまでの素朴さ、

量感、雄渾な運びは、恰も縄文式土器に接する思いであった。このような祖先の遺産に比べると、われわれの感性が近代化とか洗練の名を隠れ蓑として、いかに衰弱したものとなっているかを思い知らされたのであった」(東京交響楽団 1984: [4])とも述べており、鶴羽衣鹿踊から近代文化にはない力強さのようなものを感じ取っていたことがわかる。

またその他にも、鶴羽衣鹿踊の9拍子のリズムを第三章と第四章に取り入れたこと(小林 2005: 226)、江口は当初このリズムを使用することに難色を示していたが、伊福部の意向によってこれが採用されたことなどが伊福部の言説から明らかになった(金井 2000: 37)。さらに、第四章「八ツの鹿の踊り」の最後の箇所に関しては、踊り手の体力的な問題で音楽が省略されていたことが明らかとなり(木部 2014: 300)、伊福部が譲歩する形で想定していた音楽よりも短く作曲されたことがわかる。

1-4. 創作の経緯

《日本の太鼓》「鹿踊り」が創作されたきっかけとその経緯は、雑誌『現代舞踊』に江口自身が寄稿していた「舞踊創作法」⁵⁹に詳細が記述されている。江口が最初に鹿踊と出会ったのは1948年の夏、舞踊講習のために訪れていた盛岡で、郷土舞踊大会のために盛岡に来ていた鹿踊の踊り手たちと偶然居合わせ、彼らに踊りを踊って観せてもらった時だった。ここでは「盛岡へ来ていた鹿踊りの人たち」と書かれているのみで、具体的にどこの地域のどの流派の踊りを観たかなどの詳細は不明であるが、江口は「異様な扮装の八人の男が、豪壮に踊り抜くすがたに先ず胆を奪われた」(江口 1961: 315)と当時を回想しており、鹿踊の第一印象として非常に大きな感銘を受けていたことがわかる。

江口がふたたび岩手県を訪れたのはそれから一年後の1949年の春ごろで、鶴羽衣鹿踊に出会ったのはこの時である。当初江口は水沢の祭りで踊られる鹿踊を観に行っていたが、現地で知人に遭遇したことがきっかけで鶴羽衣鹿踊の踊り手を紹介してもらい、「春駒」、「女鹿かくし」、「かかし」などさまざまな演目を見学したという⁶⁰(江口 1961: 316)。翌1950年にも江口は現地に足を運び、鶴羽衣鹿踊だけでなく他の地域の鹿踊も観たり調べたりしようだが、「岩手の、荘重で、優雅で、しかも勇壮さを兼ね備えた鶴羽衣の鹿踊りを基にしてつくろうと胆を決めた」(江口 1961: 316)と、鶴羽衣鹿踊を選んで作品を創作した理由を挙げている。そして1951年の夏には鶴羽衣鹿踊を題材として舞踊を創作すべく、作曲家の

⁵⁹ 後にこれらがまとめられ、『舞踊創作法』として書籍化された。

⁶⁰ いずれの場合も現地の踊り手に直接踊りを習うことはなく、ただ見学するのみであった(江口 1961:316)。

伊福部昭、衣装の河野国夫(生没年不明)を連れて再び岩谷堂⁶¹で踊りを見学し、東京に戻って作品創作にとりかかった。そして同年11月17日、日比谷公会堂で《日本の太鼓》「鹿踊り」が初演された⁶²。

1-5. 作品概要

《日本の太鼓》「鹿踊り」は、音楽のみが奏される前奏、第一章「八ツの鹿の踊り」、第二章「女鹿かくしの踊り」、第三章「二ツの鹿の踊り」、第四章「八ツの鹿の踊り」の全四章から成り、全体の上演時間は約27分程度である(江口 1961: 322)。踊り手は全員で8人。江口と宮が存命中の公演では、決まって踊りの中心となる親鹿は江口、女鹿は宮によって踊られ、その他の6人の踊り手は公演ごとに選ばれた江口の門下生(男性の踊り手のみ)がつとめた。この作品では踊り手全員が体の前に太鼓を装着し、随所でそれをたたきながら踊るが、これは後述する鶴羽衣鹿踊の特徴が踏襲されたものである。同作品は《日本の太鼓》シリーズの一作目として創作されたとされているが⁶³、これについて江口は以下のように述べている。

『日本の太鼓』という題名は、少し大袈裟すぎるようにも思われるが、日本の、各地に伝わっている郷土舞踊を基にして、新しい角度からの作品を次ぎ次ぎとつくり、シリーズものにしてみたいと思ったからの題名である。そして、日本の郷土舞踊のほとんどが、太鼓をもとにして発生しているので、総見出しに『日本の太鼓』と冠せたもので、その名づけ親は八木隆一郎氏である。

そして、第一番としてつくったのが(鹿踊り)である(江口 1961: 320)

一方で、江口は鶴羽衣鹿踊を最初に観た際の感想として、「そのときは、古い郷土舞踊に大きい感動を受けただけで、それを自分で踊ってみようとは思いませんでしたが…」(江口 1961: 322)とも語っている。このことから、江口は鶴羽衣鹿踊を観た当初からシリーズものの舞踊作品にしたいという考えを持っていた訳ではなく、第一作目である《日本の太鼓》「鹿踊り」を創作したことが、日本の民俗芸能および伝統芸能を題材とした後続の作品を

⁶¹ 鶴羽衣鹿踊が伝承されている地域であり、現在の岩手県奥州市江刺区岩谷堂。

⁶² 1951年11月17日(於：日比谷公会堂)(p.37 上演記録①のプログラムより)

出演：江口隆哉(親鹿)、宮操子(女鹿)、三上修、真田晴夫、江口乙矢、大谷且、奥脇芳雄、俵藤正克
演奏：東京交響楽団(指揮：上田仁)

⁶³ 後に《日本の太鼓 狐剣舞》(1960)、《日本の太鼓 綾の太鼓》(1963)が創作されている。

生み出す動機付けになったと考えられる。なお、《日本の太鼓》というシリーズ名については、同時代に活躍した脚本家の八木隆一郎（1906-1963）によって名付けられたとされているが、詳細は不明である。

あわせてこの言説からは、《日本の太鼓》「鹿踊り」における江口の創作態度は、特定の民俗芸能を保存したり、作品を通して鶴羽衣鹿踊を紹介することを目的としているのではなく、あくまで作品を創作する上での素材としてとらえていることがうかがえる。加えて、後の対談で伊福部が回想しているように、終戦直後に急速に欧米化されていった日本文化を危惧し、日本的な動きによる作品を創作するという意図があったともいわれている(金井2000: 33)。

【写真 1: 《日本の太鼓》「鹿踊り」舞台写真(『舞踊創作法』「作品創作の実例」巻頭写真)】



作品に対する当時の批評としては、「野趣を殺さない民族調が巧みにステージ風にまとめられていた」、「近来の秀逸であるが、...あれを一回だけ出して終わらせるのを惜しむあまり希望を申し添える」(いずれも上演記録 22 のプログラムに記載)などがみられる。ここから《日本の太鼓》「鹿踊り」は日本の民俗芸能を題材にして創作されたモダンダンス作品の中でも高く評価されていた作品の一つであることがわかり、現在に至るまで何度も再演されている。また当時、1950年に文化財保護法が制定されて無形文化財が保護の対象となり、

日本の伝統文化を保護する機運が高まったことも関係してか、民俗芸能を題材にして創作・上演された舞踊作品としても注目を集めた(清水 1967: 48-51)。2014年の舞踊公演「ダンス・アーカイヴ in JAPAN -未来への扉- a Door to the Future」で再演された際の批評では、「長い角を立てた衣装の美しさと相まって、なんと観てもそれなりの感銘は伝わってくるが、それはこの作品が古典としての様式美でしっかりまとめているからであって、ダンス・テクニクとしては当時から特に新しいとはいえない。しかしこれは戦前江口がドイツから持ち帰って広めた、あのノイエ・タンツの大きな特色である群舞を、特に日本の風土に生かした好例」⁶⁴と評され、初演以降さかんに上演されていた時期(1951年から1960年頃)から現在に至るまで、舞踊作品として高く評価されていることがうかがえる。

(1) 舞踊

《日本の太鼓》「鹿踊り」の舞踊は、全章をとおして腰を低く落とす基本姿勢をとり、移動の際は能や狂言で用いられるような摺り足で歩くことが多い。これは衣装や身に着けている太鼓、ササラとの関係や、作品全体のイメージから考案されたものであり、このような体勢・動きが生み出された経緯として江口は、以下のように述べている。

まず第一に、ふつうの踊りのように、膝を伸してすうっと立つのでは、腰から下にしまりがなくなる。股を割り、膝を深く折っている方が力強く美しい。上体をまっすぐに伸したのではまずい。上体を少し前へ倒し気味にして、両脇をやや後ろ目に張れば、身体の前下にある太鼓や、脊中(ママ)のササラと相俟って味のある形になる。静止した場合はもちろん、歩くときもその形がいいので、終始それで踊ることになるが、洋舞関係の人にこの形は苦手である(江口 1961:320)。

斜前へ進もうとするとき、右足はそのまま踏み出せるが、両脚の間に太鼓をつけているため、太鼓が邪魔になり左足をふつうに出せない。膝を深く曲げ、左足を極端に外輪して、踵の方からすべらせるように出さなければならない。(中略)一般的にあって、摺り足にする方が荘重な感じが出るので、摺り足をいちばん多く使ったが、ひょい、ひょいと軽く飛ぶのも鹿の感じが出る。そして、それをもっと大きく跳べば勇壮になるので、この三種類の歩き方を基調にしようと思った

⁶⁴ ビデオ社ホームページ内、日下四郎氏によるレビューより。

(江口 1961:320)。

各章ではそれぞれ、大きく跳躍するジャンプや、独自のステップなども多く見られるものの、全体は先の基本姿勢に準ずる堂々と重みのある動きが多い。また、この作品のみに見られる特徴的な動きとして、太鼓とササラの使用が挙げられる。体の前に下げた太鼓を使用した動きは随所で用いられ、振付の一部としての短いアクセント的な使用や連打などさまざまな使用法がみられる。ササラとは踊り手が背中に装着する長い竿状のものを指し、ササラを使った動きは鶴羽衣鹿踊の動きがそのまま踏襲された非常に特殊なものである。体を大きく前傾させることによってササラの先を舞台の床面に当てる動作(ササラを伏せる)では、ササラの先が床に触れる音を伴いながらダイナミックに動き、ササラを左右に傾ける動きでは、舞台の上下方向への視覚的な効果が生み出されている。ササラを取り入れた動きとその効果について、江口は以下のように述べている。

動きとして、最も派手で強烈なものは、この衣装の場合、前屈してササラで床を打つ動きである。腰を低くして、なるべく根本に近い方を床につけるように打つのがコツである。ササラで強くピシリと打ってから、低くおとした腰を構えたまま、サッと上体を起して急激に止めると、ササラが、ブルルンとふるえて止まるが、強烈さはこの起こし方がよく、上体をゆっくり目に起せば、強さでは前者に劣るが、大きく悠々とした感じになる。また、ゆっくり目に起こすときに、上体も、腰も、横に傾ければまた変った味の動きになる。この三種類の打ち方を使い分けることにした(江口 1961:321)。

また、江口の舞踊では群舞における隊形の変化が特徴的であるといわれるように(現代舞踊協会 1988)、《日本の太鼓》「鹿踊り」においても、8人の踊り手によるさまざまな隊形の変化がみられる。親鹿と女鹿を中心とした形を基本としているが、全員でさまざまな隊列を作ったり、円になったり、グループや列に分かれたりと、舞台の全面を使って隊形の変化の美しさを自由に表現している。

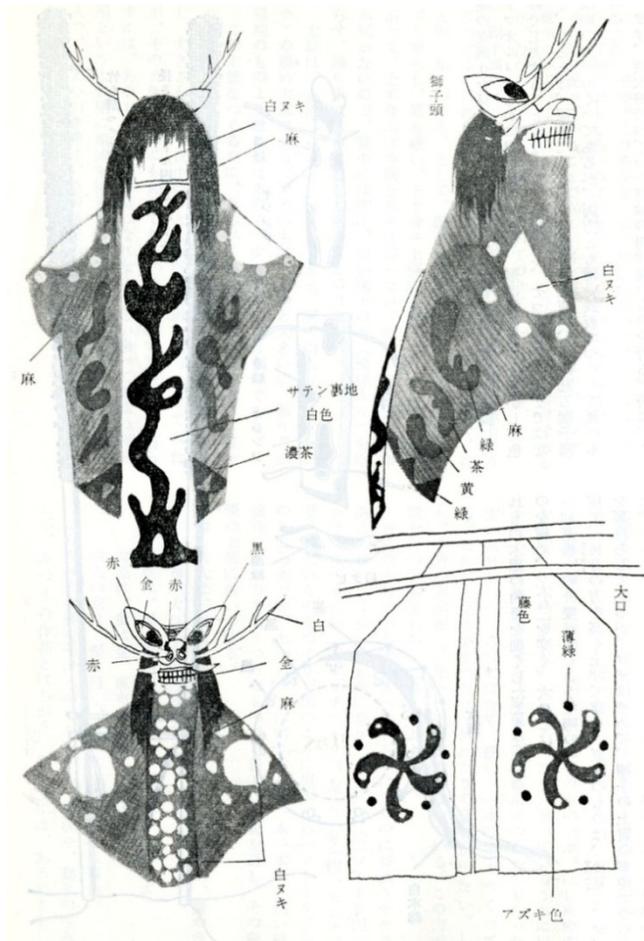
(2) 音楽

《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽は、伊福部が2管編成のオーケストラで作曲した。前奏(Andantino)では音楽のみが演奏され、第一章(Andante)、第二章(Lento)、第三章(Allegro)、第四章(Allegro)と展開し、はじめから終わりまで切れ目なく演奏される。全体のオーケストレーションや独特の旋法、和声などの音楽的特徴は伊福部の他の作品にも共通しているが、「旋律の多様さは屈指のものと思う、といった意味のことを本人(伊福部)も述べている。」(小林 2005: 228)とあるように、踊り手の動きや各章の場面に合わせたいくつもの旋律が連なる形で音楽全体が構成されている。なお、伊福部にとって音楽的に参考にできる要素は踊り手の太鼓とササラの音だけであり、音楽(特に旋律)はほとんどすべて伊福部によって考案された(木部 2014: 192-193)。

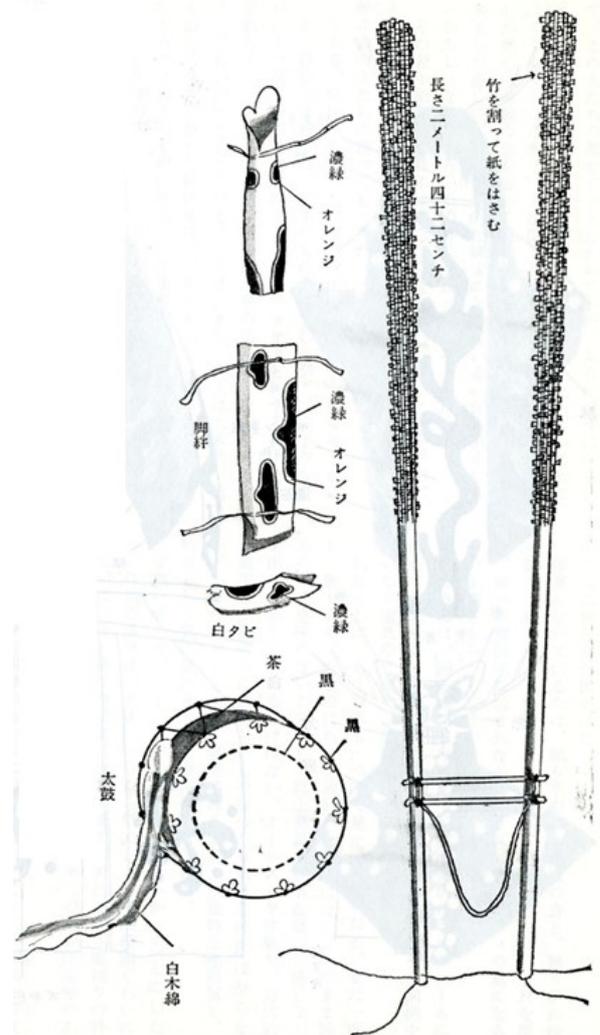
(3) 衣装

衣装は河野国夫によって考案され、『舞踊創作法』にも掲載されたデザイン画によるものが使用されている(図1)。1949年に江口が鶴羽衣鹿踊を現地に観に行っただけには河野もそれに同行しており、「河野さんは、踊る人たちの動きや、雰囲気からコスチュームについての想を練っている。踊りが済んだ後、衣裳や、その図柄を調べたり道具の寸法や、色彩などを克明に調査した。」(江口 1961: 316)と江口が回想しているように、衣裳は当時の踊り手が身に着けていた装束を参考にデザインされている。また衣装だけでなく、後述する鶴羽衣鹿踊で使用される太鼓とササラについても「ササラは、鶴羽衣鹿踊りで使用されているものに似せて竹に白い紙を貼りつけた竿を背中に背負う」(江口 1961: 319)とあるように、図2のとおり再現されている。

【図 1: 衣装デザイン画⁶⁵】



【図 2: 太鼓とササラ⁶⁶】



(4) 鶴羽衣鹿踊

鹿踊は、主に宮城県と岩手県を中心とした東北地方で伝承されている民俗芸能である。鹿踊には太鼓を叩きながら踊る太鼓踊系と、太鼓を用いず、体に大きな布を纏って踊る幕踊系の 2 種があるが、鶴羽衣鹿踊は岩手県の鶴羽衣地区(現在の岩手県奥州市江刺区)において及川家を中心に今なお伝承される太鼓踊系の鹿踊で、金津流⁶⁷という流派に属する。1963 年には岩手県の無形文化財⁶⁸に指定され、民俗芸能大会や地域のイベントなどでも頻繁に踊られている。

鶴羽衣鹿踊に限らず、鹿踊そのものがどのようにして興ったかについてははっきりとわ

⁶⁵ 『舞踊創作法』(p.317)より

⁶⁶ 『舞踊創作法』(p.318)より

⁶⁷ 鹿踊には金津流、行山流などいくつかの流派がある。

⁶⁸ 現在は県の無形民俗文化財。

かっていない。しかしその起源は古く、鶴羽衣鹿踊の庭元と保存会によって発行された資料『金津流鶴羽衣鹿踊 岩手県指定無形民俗文化財』によると、「1607年に陸前宮城郡七北田の藤九郎より鶴脛の万吉が鹿踊りを伝授される。」(及川 2005: 21)と記載されている。以降、踊られる場や踊り手の数などは変化しているが、現在まで400年以上にわたって受け継がれている⁶⁹。

また踊り手は本来、踊りを生業としているわけではない。江口が踊りを見学した際の踊り手は、普段は農業に従事しており、冬の間には練習と後進の指導をおこなうが、春から秋にかけては農事に忙しく、お盆から秋の穫り入れまでの間に各地のお祭りなどで踊っていたとされている(江口 1961: 315)。

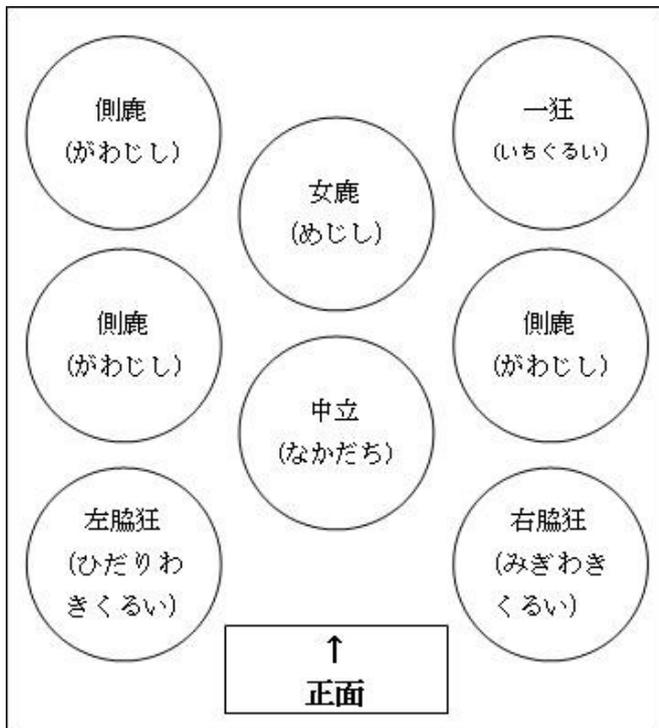
a. 踊りと演目・音楽的要素

鶴羽衣鹿踊は、8人を1組とし、図3の陣形(隊形)を基本として、これらが色々に変化しながら踊られる。踊り手にはそれぞれ、全体の進行を仕切る中立、唯一の雌の鹿である女鹿⁷⁰の他に6人のオジシ(一狂1人、脇狂2人、側鹿3人)がおり、演目によって主となる踊り手が変わるが、女鹿とオジシは中立の太鼓のバチさばきを合図に動き、太鼓のしらべ→先庭もしくは後庭→役踊り(演目)→鹿の子→太鼓のしらべという流れで展開する。

⁶⁹ 鶴羽衣鹿踊りの歴史および伝承に関するより詳細な情報については、『金津流鶴羽衣鹿踊 岩手県指定無形民俗文化財』(及川 2005)を参照のこと。

⁷⁰ 本来は男性のみしか踊ることができないため、通常女鹿は若い男性や男児がつとめる。

【図 3: 鶴羽衣鹿踊舞型(金津流鶴羽衣鹿踊保存会ホームページより)】



演目は、豊年祝踊の「春駒」、厄病除踊の「荒金」、鹿の群れの動きを模倣した戯曲的な「女鹿かくし」、「案山子踊り」、「鉄砲踊り」の他、「十三」、「山隠」、「此程」、「鹿島立ち」、「入違い」の計 10 の踊りが伝承されている。

各演目を概観すると、鶴羽衣鹿踊の動きは、上体を前傾姿勢にして背中に付けたササラの手で地面を叩く「ササラを伏せる」と呼ばれる鹿踊特有の動きの他に、鹿の動きを模した上下に飛び跳ねる動きや、「ザイを切る」と呼ばれるカシラを素早く左右に振る動き、また、つま先を交互に上に向ける足先の運びなどが特徴的である。音楽的な要素には大きく太鼓と唄の 2 つがあり、踊り手は常に体の前方につるした太鼓を叩き、自らが奏するリズムに合わせて踊る。唄もまた踊り手自らによって唄われ、踊りの種目によって決まった詞をもつ。

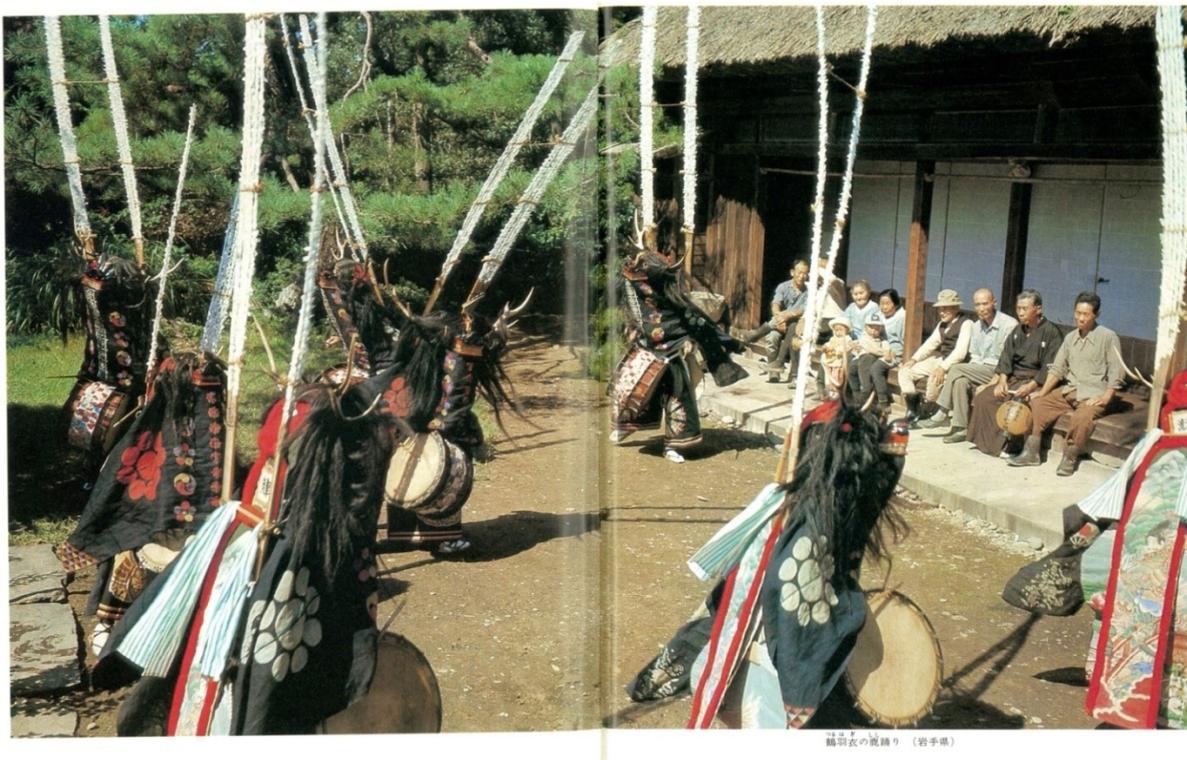
b. 装束

鶴羽衣鹿踊の主な装束は、写真 2 のように、鹿の角が付けられた黒くて大ぶりのシンガシラと馬の毛で作られたザイと呼ばれるたてがみ、背中から長く伸びるササラであり、これを踊り手全員が身に着ける。なお、装束の詳細は保存会によって以下のように説明され

ている。

鶴羽衣鹿踊りのカシラは大ぶりで、一般のシシガシラと同じく黒く、正面を向く鼻穴と唇は朱、その二筋の朱の間に露出している威嚇的な歯は金いろに光る。上膊を蔽うほどに豊かなザイの間に朱でふちどられて黒い目玉をもつ金色の大きな目があって、その先は上に向かって鋭く尖っている。ザイは胆沢町⁷¹のものと同じく、まんなかから髪を分けたような恰好に中央のその部分を編んだウワザイ（ワザイと訛る）を頭上につけている。角は左右をつなぐ虚線が半弧をえがくほどに大きく開いている(及川 2005: 26)。

【写真 2: 鶴羽衣鹿踊(『北海道・東北』[祭りと芸能の旅 1] (pp.12-13))】



なお、踊り手によって衣装のデザインは少しずつ異なり、「紺の幕の全面中央に小さな九曜星を入れた井げたの九つつなぎを白く染めぬいている。中立と女鹿は井げたがなく、赤の九曜日星の紋所が縦に九つ。」(及川:2005 26-27)、「ナガシに上方、後頭部に当たるところに九曜星の紋所(中立・女鹿は赤、ガワは白)」(及川:2005 27)と説明されているように、

⁷¹ 奥州市胆沢区にも江刺区同様に多くの鹿踊が伝承されていた。ただし、現在は廃絶している流派も多い。

中立、女鹿など踊り手の役割によって違いがみられる。

(5) 《日本の太鼓》「鹿踊り」と鶴羽衣鹿踊の比較

《日本の太鼓》「鹿踊り」は鶴羽衣鹿踊を題材として創作されてはいるが、鶴羽衣鹿踊がそのまま舞台化されているわけではない。《日本の太鼓》「鹿踊り」と鶴羽衣鹿踊における踊りの目的、舞踊、音楽、衣裳という観点から両者を比較するとそれぞれに共通点と相違点がみられ、その度合いは大きく異なっている。これらの違いは江口と伊福部が鶴羽衣鹿踊という題材とどのように対峙しているかを示すものであり、ここから《日本の太鼓》「鹿踊り」における両者の創作態度および表現の方向性を見出すことができる。

a. 踊りの目的と踊られる場

鶴羽衣鹿踊は元来、盂蘭盆の時期に民家の庭先や地元御領神社の例祭において踊られ、豊作祈願、鎮魂などを目的とした儀式的な性格が強い⁷²。一方で《日本の太鼓》「鹿踊り」は、モダンダンス作品である以上、「作品」としての芸術性が最も重視され、各地の劇場や舞台などで観客に向かって披露されることを目的として創作されている。江口自身、「鹿踊りをそのまま踊るのでは意味のないことだし、郷土舞踊に特有な鄙びた感じなどを出そうとしても出るわけではない。オーケストラ伴奏で、近代的な劇場で上演するにふさわしいものをつくりださなければならない」（江口 1961: 316）と述べているように、鶴羽衣鹿踊に大きな感銘を受け、これに基づいた作品を創作しようと考えてはいたものの、人々の生活の中で生まれた民俗芸能と観客に向けて上演することを目的とした「近代的な劇場で上演するにふさわしいもの」、つまり江口が理想とするモダンダンス作品において、彼らが作品に求めた表現は大きく異なっていることがわかる。これは実際の踊りの様子からも明白であり、隊形の変化や振付、変化に富んだ動きなど、《日本の太鼓》「鹿踊り」は客席からの見え方をかなり意識して創作されている。

ただし、踊りの目的と踊られる場は両者で大きく異なるものの、鶴羽衣鹿踊ではその家の人々が座る民家の軒先や神様が祀られる神社、《日本の太鼓》「鹿踊り」では観客がいる客席という、踊りを観せる相手がいる一つの面に向かって踊られるという点は共通してい

⁷² 明治期に入ると「明治十七年 岩手県知事の命に依り和賀九年橋落成式に参加舞踊し大衆の絶賛を得る。」（及川 2005: 22）とあるように、一般の目に触れる場でも演じられるようになり、以降は民俗芸能大会などのイベントでも頻繁に踊られている。

るといえる⁷³。

b. 舞踊

踊り手の人数は、鶴羽衣鹿踊と《日本の太鼓》「鹿踊り」のいずれも8人と同じである。踊り手の役割については、鶴羽衣鹿踊ではそれぞれ中立、女鹿、一狂、脇狂、側鹿に分かれており、《日本の太鼓》「鹿踊り」においては、中心的な男女2人の踊り手が親鹿と女鹿という呼称で呼ばれるが、これは明らかに中立と女鹿を意識したものであることがわかる。また、第二章「女鹿隠しの踊り」では、この章でのみ一人の踊り手が一狂と同様の役割をもつ。しかし、鶴羽衣鹿踊における中立は踊り全体を太鼓によって仕切る役目をもつ一方で、《日本の太鼓》「鹿踊り」における親鹿は作品において中心的な存在ではあるが、自らが全体を仕切って踊りを進行させているわけではない。また、女鹿は両者ともメスの鹿を表していることは共通しているが、鶴羽衣鹿踊において中立ちとともに女鹿が目立った動きで踊る様子はあまりみられない。一方で《日本の太鼓》「鹿踊り」の女鹿は、第二章以外には常に親鹿とともに踊りの中心におり、各章において重要な役割を果たしている。

鶴羽衣鹿踊と《日本の太鼓》「鹿踊り」の動きは、まず基本の動きが大きく異なる。特に移動の際の歩き方について、鶴羽衣鹿踊では小さくジャンプしたり、ステップを踏みながらなどさまざまな動きによって踊り手が移動するが、《日本の太鼓》「鹿踊り」では、先に述べた能や狂言のような摺り足で歩き、隊形が変化する際になどは舞台上を小走りで移動する場合もある。振付や動きを比較すると、鶴羽衣鹿踊では独特のステップや、ザイを切る動作などによって鹿の敏捷な動きが模倣されているが、《日本の太鼓》「鹿踊り」では、機敏な動きよりも荘重な動きや力強さが重視されている。ただし、太鼓をたたきながら踊る、ササラを伏せるといった動きは両者にみられ、鶴羽衣鹿踊のつま先を交互に挙げる足先の動きもまた《日本の太鼓》「鹿踊り」の一部にみられる。

さらに、踊りの隊形もまた両者で大きく異なっている。鶴羽衣鹿踊は演目によってさまざまな陣形をとり、《日本の太鼓》「鹿踊り」も各章・各箇所大きく隊形が変化するが、鶴羽衣鹿踊は踊りを見せる側(一辺)と踊り手の隊列が中央に空間を作る形をくずさない⁷⁴。これは、踊り手と踊りを見る側によって囲まれた空間に結界をはるという儀式的な意味が含まれており、どの演目においても基本的にこの空間を保持している。これとは対照的に《日本の太鼓》「鹿踊り」では、江口の作品の特徴と言われる隊形の変化が頻繁にみられ(現

⁷³ 鶴羽衣鹿踊においても、通常は正面方向から踊りを観る。

⁷⁴ 小岩秀太郎氏(全日本郷土芸能協会事務局次長)へのインタビューによる(2015年8月11日)。

代舞踊協会 1988)、踊り手が 2 組に分かれたり、舞台の対角線上に列を作ったりと、意図的に舞台の左右前後の空間を広く使ったさまざまな隊形で踊られる。

c. 音楽

鶴羽衣鹿踊と《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽的特徴を比較した際、最大の相違点は、鶴羽衣鹿踊は踊り手がたたく太鼓と唄によって踊られるが、《日本の太鼓》「鹿踊り」はオーケストラの音楽によって踊られることである。前者は踊り手が奏者としての役割も担っており、踊り手自らが太鼓で生み出すリズムと調和して踊っている一方で、《日本の太鼓》「鹿踊り」では、踊り手がたたく太鼓は必要な箇所では奏されるのみであり、全体はあくまでオーケストラ伴奏に合わせて踊られる。特に《日本の太鼓》「鹿踊り」で用いられる太鼓は鶴羽衣鹿踊の場合とは大きく異なり、振付の一部としてアクセント的に使用される場合や、オーケストラのリズムにあわせて奏されることがほとんどである。また、太鼓が使用される頻度も鶴羽衣鹿踊と比較すると少なく、各章の必要な箇所でのみ用いられている⁷⁵。

伊福部は、江口が《日本の太鼓》「鹿踊り」の創作を心に決めた翌年の 1951 年の夏、江口と共に岩谷堂を訪れ、創作のヒントを得るために実際に鶴羽衣鹿踊を観ている。しかし、「伴奏になっているのは踊り手の叩く太鼓の音と、踊り手が時々歌う「謡」のような唄だけであるが、伊福部さんは、それを聞き、踊りの雰囲気に入れながら、リズムとメロディの基になるものを感じ取ろうとしている。」(江口 1961: 316)という江口の回想からも、伊福部が鶴羽衣鹿踊の採譜などを試みた形跡はない⁷⁶。また、先述した伊福部の言説にもみられるように、自身が感じた鶴羽衣鹿踊の要素を反映させ、特にリズムについてはかなり参考にしたと述べている一方で、具体的に鶴羽衣鹿踊のどの演目、どの箇所のリズムを参考にしたかは述べられていない。先述したとおり、唯一、第三章「二つの鹿の踊り」および第四章「八つの鹿の踊り」における 9 拍子のリズムについてのみ、鶴羽衣鹿踊のリズムをそのままの形で取り入れたと伊福部自身が語っているが、こちらも詳細については述べられていない。また、実際の鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムと比較してみても、オーケストラで用いられているようにはっきりと 9 拍子に聞こえるリズムは確認できなかった⁷⁷。そ

⁷⁵ 《日本の太鼓》「鹿踊り」の踊り手による太鼓のリズムは江口と伊福部の両者によって決定されたと考えられる。

⁷⁶ 江口の前で実際に踊りを披露した踊り手の中には、江口らが訪れた際に上演の様子を録音していたと記憶している踊り手もいた(1989年8月16日、桑原和美によるインタビュー)が、誰が録音をしたか、また作曲の際にその音源が参照されたかどうかは定かではない。

⁷⁷ 踊り手は口唱歌の口伝によってリズムを習得するが、これらは音楽的な拍子で成り立っているものではない。

の他のリズムについても、鶴羽衣鹿踊の音楽的な要素が踏襲されているのか、もしくは伊福部によって作曲されたリズムが偶然、鶴羽衣鹿踊で用いられるリズムに類似しているのかをはっきりと判別することはできなかった。

d. 衣装

河野によるデザインは、写真 1 と写真 2 および図 1,2 のデザイン画を比較しても、ほぼそのままの形で鶴羽衣鹿踊の装束が踏襲されていることがわかる。着物は、現地で使用されている装束に近いものをデフォルメやアレンジを加えながら用いており、鶴羽衣鹿踊で踊り手が体の前方に提げている太鼓と、背中に装着しているササラに至るまで外見的にはかなり鶴羽衣鹿踊に倣っていることがわかる。

ただし、衣装に用いられる素材などについては現地のもをそのまま用いるのではなく、以下の江口の発言にみられるように、作品にあわせてさまざまに工夫されている。

実際の鹿踊りを見るに及んで、そのどれを省略し、どれを強調してデフォルメするかに思い悩んだ挙句、形はそのままを活かし、色彩で工夫することになった。もちろん、そっくりそのままではなく、たとえば、原地では本ものの鹿の角を使い、頭に冠る獅子頭は桐の木でつくってあるが、両方とも薄い鉄板でつくって軽いものにした (江口 1961: 318)。

このように、《日本の太鼓》「鹿踊り」の衣装は現地の装束をそのまま用いるのではなく、モダンダンス作品の衣装としてふさわしいものに改良すると同時に、作品の動きにあわせて工夫されていることがわかる。特に大きな跳躍や素早い上体の動きなど、鶴羽衣鹿踊にはないモダンダンスの動きを実現するため、シシガシラのみならず、衣装の所々が軽量化・簡素化されていることがうかがえ、布の生地なども比較的薄く、軽いものとなっている。さらに、鶴羽衣鹿踊の装束は全体に黒を基調としているが、舞台上で見映えがするように、踊り手によってデザインが大きく異なり、女鹿の赤い袴など全体に明るい色彩が取り入れられていることがわかる。

また、江口の言説からは、踊り手が体の前方に身につける太鼓についてもさまざまに試行錯誤を繰り返して創作したことがうかがえ、結果として鶴羽衣鹿踊で使用されているものよりも小型の締め太鼓を太鼓屋に製作してもらい、現地の踊り手に作ってもらった撥で

奏する形となった(江口 1961: 319)。

以上が《日本の太鼓》「鹿踊り」の作品概要である。続く第2章では、作品に関する具体的な検討と分析をおこなうための準備として、これまで整理されてこなかった関係資料および作品の情報を記述する。

第2章 《日本の太鼓》「鹿踊り」現存資料の整理

2-1. 資料の状況

《日本の太鼓》「鹿踊り」に関する資料は、上演記録(上演プログラム)、楽譜資料、音源、映像資料が現存しており、ここでは各資料の詳細について述べた上で、資料評価を行う。これらの資料には不完全な状態のものも含まれるが、ここから得られる情報を照らし合わせることによって、作品の不明点に関する推測が可能となる。

(1) 上演記録

《日本の太鼓》「鹿踊り」は、現時点(2017年7月)で、42回の上演記録が確認できている。それに対して残されている各公演のプログラムは24点が確認でき、加えて舞踊案内4点が現存している(日本女子体育大学所蔵)。中には、上演された年や月、会場が不明なもの、音楽がどのような形で演奏(もしくは音源によって上演)されていたかなどについてはっきりと記載されていないものも含まれるが⁷⁸、いずれも各公演の状況を知ることができる重要な資料である。

① 「江口隆哉 宮操子 舞踊公演」

日時(会場)：1951年11月17日(日比谷公会堂)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、江口乙矢、大谷且、奥脇芳雄、俵藤正克

指揮：上田仁 演奏：東京交響楽団

公演プログラム有(ほか公演案内1種)

② 「江口隆哉・宮操子舞踊団公演「プロメテの火」(2回公演)」

日時(会場)：1951年11月29日(名古屋御園座)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、江口乙矢、大谷且、奥脇芳雄、俵藤正克

演奏：東京フィルハーモニー交響楽団

指揮：高田信一

⁷⁸ 可能であればオーケストラの生演奏で上演し、地方公演では予め録音された音源を使用していたとされているが、どちらの形式で上演されたか明記されていないものが多い。

公演プログラム有(ほか公演案内1種)

③「現代舞踊公演 江口隆哉 宮操子舞踊團」(2回公演)

日時(会場): 1951年12月29日(日比谷公会堂)

出演: 江口隆哉、宮操子、

三上修、清水民雄、真田晴夫、大谷且、奥脇芳雄、俵藤正克

演奏: 東京交響樂團(指揮: 上田仁)

公演プログラム有

④「NHK 東京テレビジョン開局記念特集番組」

日時(会場): 1953年2月1日(日比谷公会堂)

指揮: 高田信一 演奏: 東京フィルハーモニー交響樂團

⑤「文部大臣賞・芸術祭奨励賞 江口隆哉・宮操子舞踊公演 山口県巡演」

日時(会場): 1953年2月28日(下関市民館大劇場)

出演: 江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、工藤昇三、大谷且、奥脇芳雄、伏屋順司

演奏: 不明

公演プログラム有

⑥日時(会場): 1953年3月1日(山口市白石小学校講堂)(2回公演)

⑦日時(会場): 1953年3月2日(徳山市徳山小学校講堂)(2回公演)

⑧日時(会場): 1953年3月3日(岩国市錦劇場)(2回公演)

⑨日時(会場): 1953年3月4日(宇部市渡辺翁記念館)(2回公演)

出演: 江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、工藤昇三、大谷且、奥脇芳雄、伏屋順二

演奏：藤本秀夫、小杉太一郎(ピアノ伴奏⁷⁹)

公演プログラム有

⑩「江口隆哉・宮操子舞踊公演「プロメテの火」「日本の太鼓」東北巡演」

日時(会場)：1953年5月16日(福島公会堂)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、工藤昇三、大谷且、奥脇芳夫、伏屋順仁

演奏：不明

公演プログラム有

⑪日時(会場)：1953年5月17日(仙台市公会堂)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、工藤昇三、大谷且、奥脇芳雄、伏屋順司

演奏：不明

公演プログラム有

⑫日時(会場)：1953年5月18日(盛岡市岩手県公会堂)

⑬日時(会場)：1953年5月19日(盛岡市岩手県公会堂)

⑭日時(会場)：1953年5月20日(釜石市大渡錦館)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、工藤昇三、大谷且、奥脇芳雄、伏屋順仁

演奏：不明

公演プログラム有

⑮日時(会場)：1953年5月22日(八戸東宝劇場)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上修、真田晴夫、工藤昇三、大谷且、奥脇芳雄、伏屋順司

⁷⁹ 音楽の詳細は不明であるが、おそらく他作品の奏者を記載しているものと推測される。

演奏：不明

公演プログラム有(ほか公演案内 1 種)

⑯「江口隆哉 宮操子舞踊公演」

日時(会場)：1953 年 6 月 7 日(新潟市民公会堂)(2 回公演)

⑰公演名不明

日時(会場)：1953 年 12 月 4 日(高松市体育館)

⑱公演名不明

日時(会場)：1953 年 12 月 5 日(不明(香川県引田町))

⑲公演名不明

日時(会場)：1953 年 12 月 6 日(徳島市民会館)(2 回公演)

⑳公演名不明

日時(会場)：1953 年 12 月 9 日(高知市中央公民館)(2 回公演)

㉑「江口・宮舞踊団 芸術舞踊合同公演「高田雅夫を偲ぶ」没後 25 周年記念」

日時(会場)：1955 年 2 月 5 日(日比谷公会堂)

㉒「江口隆哉 宮操子 舞踊上演」

日時(会場)：1955 年 3 月 27 日(渋谷東横ホール)

出演：江口隆哉、宮操子、

大谷且、三上修、池田瑞臣、伏屋順仁、工藤昇三、西田堯

演奏：東京交響楽団

指揮：上田仁

公演プログラム有

㉓ 「江口隆哉・宮操子舞踊公演 東北巡演」

日時(会場)：1955年6月25日(青森市国際劇場)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

大谷且、三上修、伏屋順二、池田瑞臣、工藤昇三、西田堯

演奏：井上初子、森秋子(ピアノ伴奏⁸⁰)

公演プログラム有

㉔ 日時(会場)：1955年6月26日(秋田市山王体育館)

㉕ 日時(会場)：1955年6月27日(鶴岡市山形大学農学部)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

大谷且、奥脇芳夫、三上修、伏屋順仁、池田瑞臣、工藤昇三

演奏：不明

公演プログラム有

㉖ 「江口隆哉・宮操子 舞踊鑑賞会」

日時(会場)：1955年7月12日(東京教育大学附属小学校講堂)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

大谷且、三上修、伏屋順仁、池田瑞臣、工藤昇三、西田堯

演奏：不明

公演プログラム有

㉗ 「江口隆哉・宮操子舞踊団公演」

日時(会場)：1955年9月24日(前橋市群馬会館)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

大谷且、三上修、伏屋順仁、池田瑞臣、工藤昇三、西田堯

演奏：不明

公演プログラム有

⁸⁰ 音楽の詳細は不明であるが、おそらく他作品の奏者を記載しているものと推測される。

㊸「第1回芸文鑑賞会」

日時(会場)：1955年12月15日(東京産経会館)(2回公演)

指揮：上田仁 演奏：東京交響楽団

出演：江口隆哉、宮操子、

大谷且、三上修、池田瑞臣、伏屋順仁、工藤昇三、西田堯

演奏：東京交響楽団

指揮：上田仁

公演プログラム有

㊹「江口隆哉・宮操子 江口乙矢・須美子両舞踊団 モダン・ダンスの夕」

日時(会場)：1957年3月15,16日(宝塚大劇場)

指揮：宮本政雄 演奏：関西交響楽団

㊺「江口隆哉・宮操子舞踊団公演」

日時(会場)：1957年6月11,12日(大阪産経ホール)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上弥太郎、伏屋順二、池田瑞臣、工藤昇三、西田堯、砂川啓介

演奏：不明

公演プログラム有

㊻「江口隆哉・宮操子公演」

日時(会場)：1957年11月30日(目黒公会堂)(2回公演)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上弥太郎、伏屋順仁、池田瑞臣、工藤昇三、西田堯、砂川啓介

演奏：不明

公演プログラム有

㊼「江口隆哉・宮操子 モダン・ダンス プロメテの火」

日時(会場)：1958年1月11日(大牟田市民会館ホール)

出演：江口隆哉、宮操子、

三上弥太郎、伏屋順仁、池田瑞臣、工藤昇三、砂川啓介、城野賢一／吉続正義(交代)

演奏：不明

公演プログラム有

③③ 日時(会場)：1958年1月12日(長崎三菱会館)

③④ 「江口隆哉・宮操子「現代舞踊特別鑑賞会」

日時(会場)：1958年1月14日(浜松市立高校講堂)

③⑤ 「江口隆哉・宮操子舞踊公演」

日時(会場)：1958年5月3日(静岡公会堂)

③⑥ 「江口隆哉・宮操子第88回舞踊公演」

日時(会場)：1959年7月4日(産経会館ホール)

③⑦ 「江口隆哉・宮操子舞踊団 音楽と舞踊の会」

日時(会場)：1959年7月12日(目黒区公会堂)

③⑧ 「江口隆哉・宮操子舞踊公演」

日時(会場)：1960年9月17日(山梨県民会館大ホール)

③⑨ 「江口隆哉舞踊公演」

日時(会場)：1965年9月25日(不明(群馬県))

④⑩ 「頌 江口隆哉 現代舞踊公演」

日時(会場)：1979年2月6,7日(郵便貯金ホール)

出演：宮操子、

池田瑞臣、西田堯、庄司裕、吉続正義、酒井元令、神雄二、鈴木雄一

演奏：不明

公演プログラム有

④「宮操子三回忌メモリアル 江口・宮アーカイヴ」

日時(会場)：2011年5月14日、15日(日暮里サニーホール)

出演：大神田正美、坂本秀子、

松永雅彦、長谷川秀介、木許恵介、山本裕、鈴木泰介、岩澤豊、

演奏：録音音源を使用

公演プログラム有

⑤「ダンス・アーカイヴ in JAPAN—未来への扉—a Door to the Future」

日時(会場)：2014年6月6日、7日、8日(新国立劇場中劇場)

出演：大神田正美、坂本秀子、

長谷川秀介、岩澤豊、木許恵介、山本裕、高橋純一、鈴木泰介

演奏：録音音源(音源①)を使用

公演プログラム有

※舞踊公演案内

「江口隆哉 宮操子 舞踊公演案内 プロメテの火 五景 日本の太鼓 四景」

日時(会場)：不明(不明)

出演：不明

演奏：不明

残された記録およびプログラムに記載された内容を概観すると、《日本の太鼓》「鹿踊り」は1951年に初演されて以降頻繁に再演され、1965年の「江口隆哉舞踊公演」まで継続して再演されていたことがわかる。特に初演から1960年までの約10年間は、年間で何度もプログラムに取り上げられており、同作品が江口にとって重要なレパートリーの一つであったことがわかる。また、《日本の太鼓》「鹿踊り」は多くの場合、前年に初演された《プロメテの火》をはじめとした他作品とあわせて上演されていること、東京のみならず本州全域から四国に至るまで全国各地で上演されていたこと⁸¹、江口と宮が亡くなる以前の公

⁸¹ 「ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2014 評論集」(現代舞踊協会ホームページ内)より、1957年にモ

演においては、親鹿と女鹿は常にこの2人によって踊られていたことなどが、残されたプログラムから明らかとなった。その後、《日本の太鼓》「鹿踊り」は1979年に開催された江口隆哉記念公演「頌 江口隆哉 現代舞踊公演」(④)で取り上げられたのを最後にしばらく再演されることはなかったが、近年になって2011年と2014年に2度再演された(⑤、⑥)。

(2) 楽譜資料

現存する《日本の太鼓》「鹿踊り」の楽譜資料は、自筆スケッチおよび演奏用パート譜であり、オーケストラスコアについては、自筆もしくはコピーによるもののいずれも現時点では発見されていない。ただし、演奏用パート譜は全パート分が現存しており、これらの楽譜からスコアを再現することが可能であることから、2013年6月1日に開催された「現代日本音楽のタベシリーズ第16回 伊福部昭生誕100年記念プレコンサート」での演奏に際して、東京交響楽団によってこれらのパート譜から演奏用のスコアが作成されたことがわかっている。なおこれは非公開資料となっている。

《日本の太鼓》「鹿踊り」の楽譜資料、①自筆スケッチおよび②演奏用パート譜の詳細はそれぞれ以下のとおりである。

①自筆スケッチ(明治学院大学付属日本近代音楽館所蔵)

〔表紙〕 EGOZEIDER/Жакомоко Знкох/Сама Юоеру Гунзо/ 〈Design〉 /スケッチ/エゴザイダー/日本の太鼓/さまよえる群像, [p.1] Last Proof/Жакомок Знкох/日本の太鼓/Preludo/ I, [p.5] II

自筆スケッチの使用五線紙は28段縦長判⁸²、2段の大譜表で各章の一部がスケッチされており、現存しているのは、前奏曲、第一章、第二章までである。また、第二章までの旋律の流れと和音はほぼ残されたパート譜と同じものであること、タイトル部に”Last Proof”と記載されていることから、このスケッチは最終段階に近いものと判断される。

なお、伊福部の自筆譜の筆跡についての体系的な研究はこれまで行われてこなかったが、

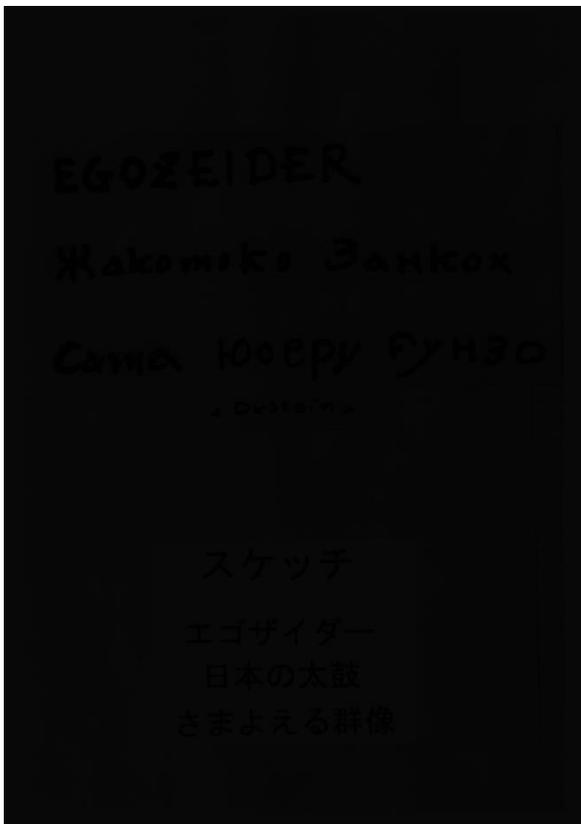
スクワで上演されたという情報があるが、詳細は不明である。

⁸² データのみの所蔵のため、現物のサイズは不明(現物は伊福部家所蔵)。

伊福部の遺品の中から発見されたものであること、伊福部の門下生⁸³から見ても伊福部の筆跡であることがほぼ確実であること、筆者自身がこれまで確認した、伊福部の筆跡とされてきた楽譜と同じ筆跡であることから、伊福部自身によるスケッチと判断した。

全体は5ページから成り、1ページ目の上部に、表紙に記載されているものと同じキリル文字で、“Жакомок Знкох”と作品タイトルが大きく表記されている。これはローマ字表記に変換すると“Zhakomok zankokh⁸⁴”となり、自筆スケッチの段階ではこの“Zhakomok zankokh”が現タイトルの「鹿踊り」に相当する言葉として扱われていたことがわかる。

【写真 3: 自筆スケッチ表紙⁸⁵】

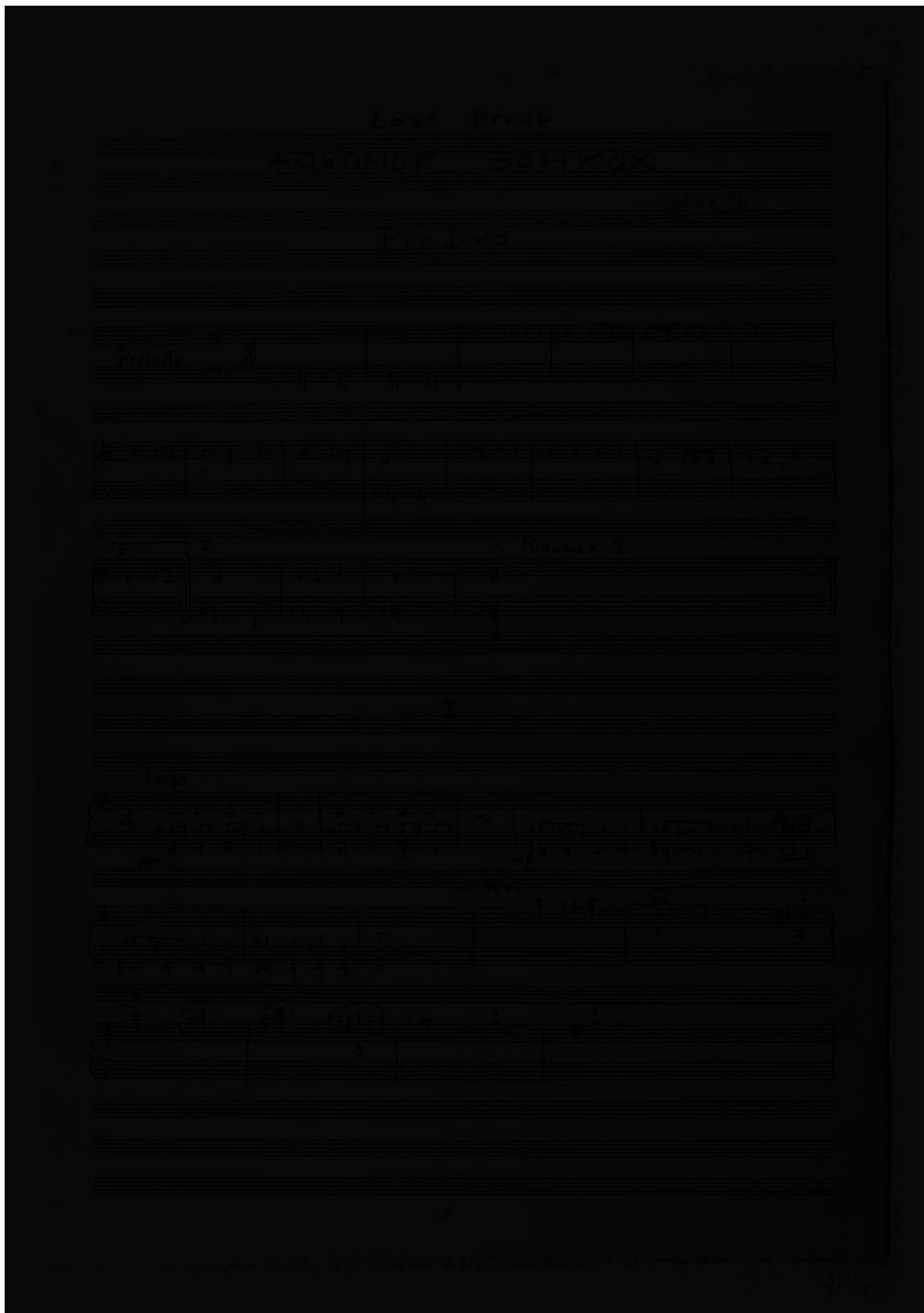


⁸³ 永瀬博彦へのインタビューによる。

⁸⁴ 鶴羽衣鹿踊が伝承される際に使われる口唱歌を、伊福部が現地で聴こえたそのままの音で表記している(木部 2014: 193)。伊福部は1980年代以降、過去に作曲した映画や舞踊などの付随音楽を演奏会で演奏できるように手を加えて管弦楽作品として作曲(演奏会用に改作)した作品をいくつか発表しているが、1984年に《日本の太鼓》「鹿踊り」を管弦楽作品に改作して発表された《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》において、パート一覧に記されたものと同じ副題が使用されている。ただし、具体的に鶴羽衣鹿踊のどの箇所のリズムを示す言葉であるかは不明である。

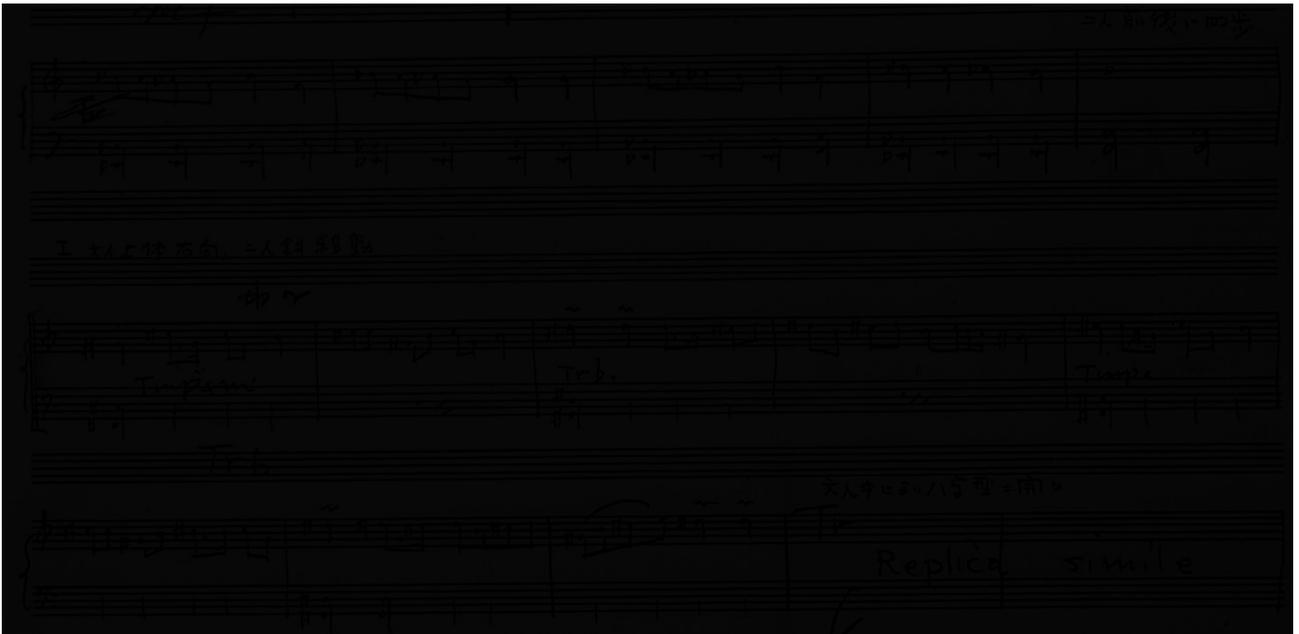
⁸⁵ 《エゴザイダー》(1947)と《さまよえる群像》(1948)はそれぞれ伊福部が作曲した他の舞踊作品のタイトルであり、《日本の太鼓》「鹿踊り」のスケッチとこれらの作品の楽譜資料と一緒に保管されていたことが推測される。

【写真 4: 自筆スケッチ(p.1)】



さらに、五線紙中には音符だけでなく伊福部自身によるメモ書きがいくつかみられ、開幕のタイミング (写真 4 の Rideaux ↑ と書かれている箇所)、舞踊の振付や隊形に関する書き込みと思われる「二人前後に四歩」、「大人上体右向, 二人斜移動」 (写真 5) や、隊形変化のために踊り手が移動する箇所には「位置交換」などといった言葉がしばしば書き込まれている。また、スケッチにキリル文字で 2 か所”Закомо (Zakomo)”という、鶴羽衣鹿踊の口唱歌と思われる言葉が書かれている箇所があるが⁸⁶、それぞれのリズム等について音楽的な共通点はみられず、なぜこの 2 か所に同じ言葉が書かれているのかは不明である。また、第一章の一部に「つばくろ」と書かれており、舞踊においても鶴羽衣鹿踊の「ツバクロ返し」のようなターンが用いられていることから、伊福部と江口が現地の踊りについてかなり細かい部分まで調査していたことがわかる。

【写真 5: 自筆スケッチ(p.3)】



⁸⁶ p.3(6 段目の 1 小節目)および p.4(6 段目の 1 小節目)

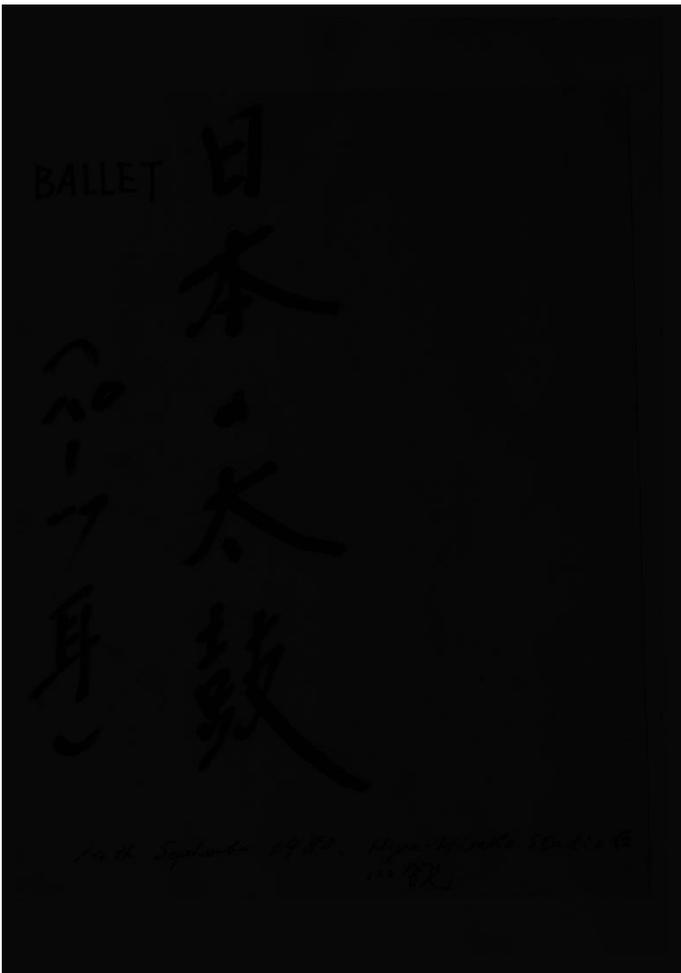
②パート譜(明治学院大学付属日本近代音楽館所蔵)

〔表紙〕17×22.5⁸⁷

BALLET / 日本の太鼓(パーツ耳) / 14th September 1980. Miya-Misako Studio 在にて発見

演奏用パート譜には、表紙(パート譜がまとめて保管されていた封筒の表に貼られている)とパート一覧が記載された紙が付されており、表紙に記載された文字から、1980年9月14日に宮操子スタジオにて発見されたものであることが確認できる。後に書き足されたと推測されるものも含めてパート譜は30点現存し、現時点ですべてのパートの楽譜が前奏から第四章まで欠けることなく揃っている。

【写真6: パート譜表紙】



⁸⁷ 27×38 のマチ付き茶封筒(パート譜がこの中で保管されている)に表紙が貼られている。

そしてこれらのパート譜は、初演で使用された後、1959年に伊福部自身によってパート譜の現存状況が確認されていることが、パート一覧の下部に記載されたメモ書き⁸⁸と1959年10月10日という印字から確認できる。この年月日を先述した上演記録と照らし合わせると、残されている記録では、上演記録の⑳に記した1960年9月17日の山梨県民会館大ホールおける上演が1959年10月10日以降の上演記録で最も近いものであることがわかる。すなわち現存するパート譜は、㉑の公演もしくはそれ以降の公演で使用するために確認作業が行なわれたことが推測される。

伊福部による一連の確認作業においては、「N.B. 尚、弦以外の part は全部現存」と書かれており、弦楽器については別途、現存するプルと必要なプルとの確認を行うための表が作成されている。ここからはVln.1, Vln.2, Vla., Cb.のパート譜がそれぞれ1プルと分ずつ不足していることがわかり、作曲者自身によるものと思われる「不足セル Pult 従ッテ書き増シヲ必要トスルモノ」との記載がある⁸⁹。

なお、パート一覧において作品タイトルはローマ字で”NIPPON NO TAIKO”と記されているが、江口の門下生および今日作品タイトルが紹介される際には”NIPPON”ではなく”NIHON”と発音されるのが一般的である。その隣に記載されている副題”Ballet Jakomoko Janko”は伊福部が独自に付けたものと思われ、”Jakomoko Janko”という言葉は、自筆スケッチのタイトル部分に記載されていた”Жакомок Знкох”と同義であることがわかる。

⁸⁸ p.51 に示す筆跡およびメモの内容から伊福部自身のものと判断できる

⁸⁹ NIPPON NO TAIKO/Ballet Jakomoko Janko および弦楽器のプルと数が記載されている右端の部分 I pult/i pult/ I pult/0(この文字のみ黒字)/ I pult は赤字で印字されており、伊福部の名前の下の印は朱印である。

【写真 7: パート一覧】

NIPPON NO TAIKO 1957

Ballet Jakozoko Janko

Distribuzione dell'Orchestra

② Flauti II^a muta in Ottavino
 ② Oboi
 ② Clarinetti in Sib
 ② Fagotti
 ② Corni in Fa A
B
 ② Trombe in Do (pult in Sib)
 ② Tromboni tenore
 ② Timpani (大鼓 - 小鼓) Tamburo piccolo + Barchetta (太鼓)

① Batteria instrumenti Timpani
Fiatto
Gran Cassa
Tamburo piccolo (Tamb. Militare
senza Corda

① Pianoforte

8 Violini primi	4 pult	1 pult
6 Violini secondi	3 pult	1 pult
6 Viols	3 pult	1 pult
4 Violoncelli	2 pult	0
4 Contrabassi	2 pult	1 pult

大鼓 小鼓

pult

大鼓 小鼓

pult

大鼓 小鼓

pult

Akira Ifukube
10th, Oct. 1957

日本舞踊 海外公演の為に

本論文では、パート一覧からより初演時に近い年代のパート譜を検証し、音源①とあわせて主資料としてスコアを作成した。各パート譜の詳細とスコアの作成および校訂については付録として巻末に示す。

(3) 音源

《日本の太鼓》「鹿踊り」の音源は以下の音源①から⑧が現存している。その内①から⑦の音源は江口の生前に録音されたもので、②から⑦はすべて収録年月日が1963年11月11日である。②、③、⑥、⑦の音源は、使用用途に記載されているように、NHKの番組「創作劇場」のため、もしくはその関連で録音・使用されたものであることがわかるが、②、③、④、⑤、⑥は作品の音楽全体ではなく一部のみの録音されている。

[オープンテープ(日本女子体育大学所蔵)⁹⁰]

① 「日本の太鼓」

収録年月日：不明

使用用途：本番用マザーテープ

録音形式：モノラル

時間：23分52秒

② 「創作劇場：バレエ「日本の太鼓」

収録年月日：1963年11月11日

使用用途：NHK「創作劇場⁹¹」本番用

録音形式：モノラル

時間：17分19秒

③ 「日本の太鼓」

収録年月日：1963年11月11日

使用用途：NHK「創作劇場」本番用

録音形式：モノラル

⁹⁰ テープの録音状態などの詳細については『江口隆哉資料目録』(桑原 2001)の該当ページ(p.9)を参照のこと。

⁹¹ 1963年11月16日放送用

時間：14分59秒

④「日本の太鼓」

収録年月日：1963年11月11日

使用用途：本番用

録音形式：モノラル

時間：14分54秒

⑤「日本の太鼓」

収録年月日：1963年11月11日

使用用途：本番用

録音形式：モノラル

時間：20分53秒

⑥「日本の太鼓」

収録年月日：1963年11月11日

使用用途：NHK「創作劇場」本番用

録音形式：モノラル

時間：17分12秒

⑦「日本の太鼓」

収録年月日：1963年11月11日

使用用途：NHK「創作劇場」稽古用

録音形式：モノラル

時間：27分52秒

〔CD〕

⑧「伊福部 昭：舞踊音楽《プロメテの火》《日本の太鼓 “鹿踊り”》」

2014 『伊福部 昭：舞踊音楽《プロメテの火》《日本の太鼓 “鹿踊り”》』 東京
交響楽団（日本コロムビア COCQ-85045）

①の本番用マザーテープは、いつ録音されたか、どの公演で使用されていたかなどの詳細については不明であるが、1950年代の地方公演においてオーケストラによる生演奏が不可能であった場合にしばしば使用されていたことがわかっている。なお、音源①は使用されていた年代から、江口本人が使用していた音源であることがわかり、1979年、2011年および2014年の再演の際にも使用された。

音源⑧は、2013年「現代日本音楽の夕べシリーズ第16回 伊福部昭生誕100年記念プレコンサート」において東京交響楽団によって演奏された楽譜を使用して録音されたCDである。しかしこれはあくまで音楽のみを聴くために演奏されたものであり、近年の作品の再演にあたってこの音源は使用されていない。

本論文においては、実際の踊りとあわせた際の音楽の流れが確認可能であることから、江口が生前使用していたとされる音源①を主資料の一つとし、スコア作成の資料として使用することとする。

(4) 映像資料と舞踊の再現

本作品については、1951年の初演時の映像資料は残されておらず⁹²、振付に関する舞踊譜や、作品を創作した当時のメモなどの資料も残されていない。

しかし、江口が教鞭をとっていた日本女子体育大学には、ビデオテープ(βおよびVHS)によって撮影された映像資料①、②と、同じ映像がDVDに収められている映像資料③が現存し、1979年時点の振付や踊り手の動きなど舞台全体を確認することが可能であることから、2011年の再演ではこちらの映像を元に舞踊が再現⁹³された⁹⁴。また、《日本の太鼓》「鹿踊り」は、初演後も長期間にわたって継続して再演されていたことから、当時出演していた人々が音楽に合わせて振付を思い起こす作業を積み重ね、舞踊の全体を再現することが可能であった(映像資料④)。このことは、舞踊の再現上演を試みるにあたって、同時代の作品と比較すると非常に恵まれた状況であったといえる⁹⁵。

⁹² 初演に最も近い年代の映像資料として、1953年2月1日(日)20:15~20:45に「現代舞踊 日本の太鼓 伊福部昭・作曲」という番組名で、NHK総合テレビで放送(日比谷公会堂から中継)された記録が残っているが、その際の映像は現存していない可能性が高い。

⁹³ 長らく踊られていなかった舞踊作品を、このように映像資料を基に再演することを、舞踊学では主に舞踊の「再現」と呼んでいる。

⁹⁴ 細かい動きについては、江口に直接師事し、実際に作品を踊っていた当時の門下生が自分たちの動きと江口や宮の動きもあわせて記憶しており、舞踊の再現にあたって重要な役割を果たしている。

⁹⁵ 《日本の太鼓》「鹿踊り」が創作された1950年代当時は、まだ舞踊を撮影・録画するということはそれほど頻繁に行われていたわけではない。オープンリールテープなどによる映像資料が残されていたとしても、保管状態等によって現在は再生できないことも多々ある。

[ビデオテープ (日本女子体育大学所蔵)]

① 「頌・江口隆哉「日本の太鼓」

撮影年：1979年2月6日

収録形式：ビデオテープ(β)

時間：23分

② 「頌・江口隆哉「日本の太鼓」

撮影年：1979年2月6日

収録形式：ビデオテープ(VHS)

時間：23分

[DVD]

③ 「現代舞踊公演 江口隆哉記念公演 1979年(昭和54年)日本の太鼓」

撮影年：1979年2月6日

時間：23分

④ 「宮操子三回忌メモリアル 江口・宮アーカイヴ」

撮影年：2011年5月14,15日

時間(他作品含む)：2時間5分

特に1979年に撮影された①から③に収められている映像は、《日本の太鼓》「鹿踊り」の舞踊が再現される過程で一次資料として使用されたもので、作品全体を映像で確認することができる貴重な資料である。この資料は、実際に舞踊の再現に関わった研究者によって以下のように位置づけられている。

(1979年の公演を記録した映像は)生前、江口が上演していた《日本の太鼓》に最も近い映像だとされていた。しかし、振付に誤りがあることが門下生により指摘され⁹⁶、「江口・宮アーカイヴ公演」の再上演を機に再吟味し復元することとなる。仮に作者の振付を忠実に行ったとしても、作者の意図した作品の雰囲気や正

⁹⁶ 正確には親鹿と女鹿の立ち位置のみが異なっている。

確に蘇らせることの難しさは多少残る。現段階では門下生による証言をもとに復元していくことが、当時の《日本の太鼓》に最も近づくことができる方法であり、これを最新の資料とし、映像分析の対象とする(坂本 2013:131)

筆者が実際に映像資料③、④を視聴したところ、踊り手が異なることによる微細な違いはあるものの、両者は同じ振付で踊られていることが確認できた。つまり、映像資料③を基に再演された映像資料④は、上記の記述にあるとおりに誤りがあったとされる箇所がさらに修正されて上演されたことで江口が踊っていた当時の踊りにより近いものになったといえる⁹⁷。

以上のことから、現存する映像資料の中では映像資料④に記録されている舞踊が最も初演時に近いものであると判断し、作品分析においては映像資料④を使用することとする。

⁹⁷ 本研究の作品分析においては 2011 年の映像を映像資料として使用する。ただし、参考資料として使用された 1979 年の映像の時点で既にその前の上演から 14 年が経過していること、異なる踊り手による表現の違いが必然的に生まれることなどから、2011 年の映像が当時の踊りと全く同じものであるとは言い切れない。

第3章 作品分析

3-1. 分析方法

《日本の太鼓》「鹿踊り」の作品分析にあたってはまず、2011年に再演された際の記録映像(映像資料④)および作成したスコアを基に各章を舞踊と音楽とに分け、さらにそれぞれを以下のように区分した。すなわち、大きな流れに基づいた大区分、そして舞踊は振付の変化、音楽は旋律の流れに基づき、より細かい単位で区分した小区分という、大小2つの視点から作品全体の構造を概観する。

舞踊分析は以下のように進める。大区分はローマ数字で示すこととし、主に隊形の変化と、ストーリーがあるものについてはストーリー展開、踊りの種類(ソロ、デュエットなど)によって区分する。また、同じ動きで構成される区分が循環⁹⁸する際には変化形をダッシュで示す。小区分は、第一章から第四章まで各章の数字とアルファベットの大文字で示すこととし(例: 1A)、振付の変化や移動を含むより細かい動きによって区分する。また、これらの動きとは別に、隊形を変化させるために踊り手が舞台上を移動する動きを X、章と章をつなぐ転換の箇所を Y とし、各章の数字と共に示す(例: 1X, 1Y)。同じ振付や動きがいくらかの変化を伴って循環する際には大区分と同じく変化形をダッシュで示し、鶴羽衣鹿踊の動きが踏襲されている箇所をアスタリスクで示す。

続いて、音楽分析は以下のように進める。大区分はアラビア数字で示すこととし、主に曲想や編成、調性の変化によって区分する。また、同じ音楽素材で構成される区分が循環する際には舞踊と同じく変化形をダッシュで示す。音楽の機能については、作成したスコアとあわせてスケッチに書かれた作曲者自身によるメモ書きの内、舞台上の動きや振付など舞踊と関係が深い事柄が記載されている箇所を参照し、該当箇所について言及する。小区分は前奏から第四章まで各章の数字とアルファベットの小文字で示すこととし(例: 1a⁹⁹)、主に旋律の変化によって区分する。また、これらとは別に、章と章をつなぐ音楽(スネアドラムのソロ)を y とし、各章の数字と共に示す(例: 1y)。同じ音楽要素で構成される箇所が循環する際には舞踊と同じく変化形をダッシュで示し、音楽の小区分についても鶴羽衣鹿踊の音楽的要素が踏襲されている箇所を舞踊の場合と同様アスタリスクで示す。

また、各章の分析においては前奏から第四章までの各部分における舞踊と音楽の関係を表にしたの対応表(付録 S1-S17)を作成し、舞踊および舞踊と音楽の関わりについて考察す

⁹⁸ 大区分と小区分の各区分において、同じ区分が何度か現れる様子をここでは循環と呼ぶこととする。

⁹⁹ 前奏部分の数字は 0 とする。

る際に、これを参照することとする。対応表は上部を舞踊、下部を音楽として示している。舞踊は、上からローマ数字で記した舞踊の大区分と小区分、舞台上の様子、全体の隊形、各踊り手の動きの詳細、そして踊り手が叩く太鼓のリズムを示している。また、隊形の図に書かれている二重丸は親鹿、黒い丸は女鹿を表し、その他の鹿については個々の踊り手を区別するために、便宜上①から⑥までの番号を付した。音楽は、上からアラビア数字で記した大区分と小区分、各部分の旋律、和声、オーケストレーションなどの音楽的な特徴について併せて記述することで、振付と音楽との関係を同時に示している。

音楽の詳細については主に第2章で作成したスコア(A1-A83)を参照することとし、スコア上部に音楽の大区分と小区分、スコア下部に舞踊の大区分と小区分を記載している。ここから音楽の流れや編成及び楽器法、旋律の回帰、和声的特徴について具体的に音楽的特徴を知ることができる。特に舞踊と音楽、オーケストラのリズムと踊り手の太鼓が密接に関わる箇所については対応表とあわせてスコアを用いることで、舞踊との関係をより詳細に考察することが可能となる。

3-2. 分析結果

舞踊と音楽、鶴羽衣鹿踊の関係、各章にみられる特徴などについて多面的な視点から作品分析を行う目的に鑑み、分析結果は a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成、b. 舞踊構成、c. 音楽構成、d. 舞踊と音楽の相関関係、e. 踊り手による太鼓の使用法、f. 鶴羽衣鹿踊との関係という順で各章の特徴を示す。

a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成では、冒頭で各章の舞踊と音楽をそれぞれ大区分と小区分に分けた図で表し、全体の構造を示す。b. 舞踊構成および c. 音楽構成では、各章における舞踊と音楽の構成と特徴をそれぞれ個別に述べる。舞踊の分析においては隊形と各踊り手の動きの変化に着目しながら、特徴的な動きについてはそれぞれ写真を用いながら詳述することとし、音楽の分析においては、調性の判別やそれに基づく和声分析等が困難であったため、音楽を旋律と和音とに分け、旋律の構成音と和音の種類、それぞれにみられる特徴を記述することとした。d. 舞踊と音楽の相関関係では、b. と c. から得られた舞踊と音楽の特徴をふまえながら、舞踊の各部分に対する音楽の機能と役割を中心に互いのさまざまな関わりについて考察し、e. 踊り手による太鼓の使用法では、踊り手によって太鼓が奏される箇所を網羅的に観察した上で、①舞踊の一部として用いられている場合と②音響的な効果を伴う場合とに分類する。f. 鶴羽衣鹿踊との関係では、舞踊と音

楽において、作品の題材となった鶴羽衣鹿踊の動きやリズムが踏襲されている箇所に着目し、各章でどのように用いられているかを示す。

(1) 前奏—Andantino

江口の解説によると、「約 1 分 30 秒の短い前奏では音楽のみが演奏され、音楽が終わると同時に開幕する」(江口 1961: 321)¹⁰⁰とされている。伊福部のスケッチにも前奏が終わった箇所に”Rideaux ↑”と書かれており、開幕の指示が記載されている。

a. 音楽の構造と形式

前奏部分の構造は下記の図 4 のように示すことができる。

【図 4: 前奏 構成図】

音楽	小区分	0a	0a'
	大区分	1	

音楽の構成をみると、アラビア数字で示した大区分 1 の中に 2 つの小区分 0a と 0a' が含まれている。0a および 0a' は、いずれも長いフレーズによる朗々としたユニゾンで奏される旋律(譜例 1)と、空虚 5 度を中心とした長三和音から短三和音に変化する律動的な和音から成り、これが大きく 2 回繰り返される (0a' で編成と強弱が増大する)(付録 A1,A2)。

前奏の音楽にみられる各箇所の特徴はそれぞれ以下のとおりである。

[大区分 1]

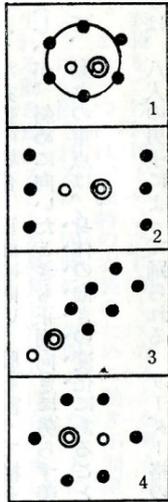
0a: A 音を中心音とした長調に近い旋律から D 音を中心音とした短調に近い旋律に変化する。これに伴って和声も空虚 5 度を中心とした長三和音から短三和音へと変化する(付録 A1)。

0a': 0a と旋律・和声に変化はないが、強弱および編成が増大する(付録 A2)。

0a および 0a' は付点とシンコペーションのリズムを中心とした旋律から成る。前半の A 音を中心音とした箇所(譜例 1: 1 から 4 小節目)と後半の D 音を中心音とした箇所(譜例 1: 5 小節目以降)は、それぞれ F-G-A 音、C-D-F-G-A 音という限定された音で構成されており、後者は構成音から律音階と判断することもできるが、前者は使用されている音が非常に限

¹⁰⁰ 開幕まで踊り手は舞台に板付きで待機している。上演される舞台の大きさ、上演される環境などの違いによっては、異なる演出(前奏部分で踊り手が入場するなど)がなされる場合もある。本研究で使用した映像資料においては、前奏部分で踊り手が入場する演出となっているが、江口の解説にあわせて、前奏部分は音楽のみとして分析を行った。

(2) 第一章「八ツの鹿の踊り」—Andante



『舞踊創作法』の江口の解説において、第一章は1～4図から成る左図¹⁰¹とともに、全体の概要が下記のように示されている。

前奏で幕があくと、親鹿、女鹿の座っている囲り(ママ)を六人の鹿が取り巻き、団々とした感じで円に歩くことからはじめ、照明はそこだけを照らすことにした(図1)。

次に、親鹿、女鹿が座ったまま正面向きとなる時、六人は、三人ずつ左右に縦一列となる。(2図(ママ))◎は親鹿、○は女鹿。

その体形(ママ)のまま静止して、威容を誇示する。このやり方は、非常に古典的なやり方であるが、わざとそのままを踏襲し、その間、伊福部さんの曲をタププリ聞かせる。

獅子頭を横へ厳しく振ることからはじめて、荘重な感じの中に、身体の向きの変化を取り入れて、踊り手がいろいろの角度から見られる視覚性を重視した。

そして中ごろからシムメトリーを崩して、3図のような斜線になり、太鼓を打ち鳴らし、オーケストラとのかけ合いを取り入れたりして勢いよく踊り、密集体形を経て、再び2図の構成になって終ることにした(江口 1961: 321)。

『舞踊創作法』の「日本の太鼓」(鹿踊り)の創作過程(pp.321-322)に記載されている各章の解説は、章ごとに全体のおおまかな隊形の変化が図で示されるとともに、特徴的な動きを抜粋して簡潔に述べられており、全体の雰囲気や、江口がどのような表現を目指してい

¹⁰¹ 江口は『舞踊創作法』の「作品創作の実例「日本の太鼓」(鹿踊り)の創作過程」において、各章のおおまかな隊形を図で示し(◎が親鹿、○が女鹿、●がその他の男鹿で示されている)、自ら解説をしている。

るかを知ることができる。一方で、図で示されていない隊形の変化や解説で触れられていない動きも多く、また音楽については全くといっていいほど言及されていない。そこで本論では、江口の解説を参照しながらより詳細な考察を行い、音楽については各箇所音楽的特徴および舞踊との関係について詳述する。第一章以降も同様の方法を用いることで作品の特徴をより明確に示す。

第一章「八ツの鹿の踊り」は、前奏が終わって幕が開いた後、踊り手が最初の隊形を板付きで形づくる状態から始まる。全体にストーリーはなく、「八ツの鹿の踊り」というタイトルの通り、8人の踊り手によって踊られるというおおまかなコンセプトのみを有する。全体は約10分と全四章の中で最も長く、舞踊、音楽ともにいくつもの展開を経ながら進行する。

a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成

第一章「八ツの鹿の踊り」の舞踊と音楽の構造を図式化すると、以下の図5のように示すことができる。

【図5: 第一章「八ツの鹿の踊り」構成図】

舞踊	大区分	I			II				III				
	小区分	1A	1B	1C	1C'	1D	1D'	1D''	1E	1X			
音楽	小区分	1a	1b	1a'	1a''	1c	1c'	1a'''	1a'+1b	1a'+1b'			
	大区分	1				2			1'				

舞踊	大区分	IV			V				VI				
	小区分	1F	1F'	1X'	1G	1G	1C'+1G	*1H	1X''	*1I	1G	*1H'	*1J(1X''')
音楽	小区分	1c''	1c''	1d	1e	1e	1f	1f'	1g	1h	1f	1f'	1g'
	大区分	2'			3		4			4'			

舞踊	大区分	II'		VII		
	小区分	1D''' + 1C'	1C''	1K	1K'	1Y
音楽	小区分	1i	1i	1c''''	1j	1y
	大区分	5		2''		

b. 舞踊構成

第一章の舞踊は、親鹿と女鹿を中心とした8人の踊り手による様々な隊形と動きの変化が次々に連続して現れる。江口の解説にあるとおり、全体に荘重な雰囲気を持ち、緊張感のある堂々とした動きが多く用いられている。

図5に示したとおり、第一章の舞踊の構成はローマ数字で示したI, II, III, IV, V, VI, II',

Ⅶの8つの大区分に分けられ(12の小区分1Aから1K(1Xを含む)が含まれている)、IからIVまでは動きの変化は比較的ゆるやかであるが、Vからさまざまな動きが含まれる発展的な流れとなり、そのまま終わりに向かってクライマックスが形成されていく。また、終わりのⅦの直前で前半のⅡが回帰していることがわかるが、ここで冒頭の要素が明白に回帰しているという感覚は希薄である。

第一章の大区分は、主に隊形の変化によって区分することができる。前奏から続くIで1Aの動きがしばらく続いた後(付録S1)、1Aの最後で隊形が変化し、Ⅱからは親鹿と女鹿を中心として6人の踊り手が両脇に3人ずつ並ぶ隊形で1Cを主とした静かな動きに変化する(付録S2)。Ⅲからは親鹿と女鹿を中心としたハの字の隊形に変化し、1Dと1Eの動きが中心となって、舞台全体を使って踊り手が移動したり、親鹿と女鹿が二人でデュエットのような動きをみせるなど、徐々に動きの変化が大きくなる(付録S2-3)。1Xで大きく隊形が変化した後、IVでは女鹿を先頭とした斜めの隊列を形づくる隊形に変化して1Fと1F'が続き(付録S3)、1X'で再び隊形が大きく変化した後、Vに入ってから、踊り手全員が舞台上に大きく広がる隊形に変化する。Vでは1Gにおける太鼓の使用や、1Hのササラを伏せる動きなどが含まれる(付録S4-S5)。そして1X'で隊形の変化を経た後、Ⅵからは親鹿と女鹿を中心として6人の踊り手が前後に3人ずつ並ぶ隊形となる(付録S5)。ここでは1Gや1Hの動きが回帰しながら、鶴羽衣鹿踊を模した1Iや1J(1X'')などの新たな動きが加わり、1J(1X'')で踊りながら隊形を変化させた後、1Cを中心としたⅡの動きがⅡ'として回帰する。Ⅱ'では親鹿と女鹿を中心とした円形に近い隊形に変化し、隊形はⅡとは異なるものの、同様に1Cと1Dの動きを中心に構成されている(付録S6)。そして最後にⅦでふたたび冒頭のⅡと同じ隊形に変化する。ただし、ここでは太鼓の連打と素早いステップによる1Kが中心であり、小区分にみられる動きは大きく異なる(付録S6)。

第一章「八ツの鹿の踊り」の舞踊にみられる各箇所の特徴はそれぞれ以下のとおりである。

〔大区分Ⅰ〕

1A: 6人の踊り手が親鹿と女鹿の周囲を囲み、一歩ずつ円を描くように動く。最後に1Bの冒頭の隊形に移動する(付録S2)。

〔大区分Ⅱ・Ⅱ'〕

1B: 親鹿と女鹿が立ち上がり、そのまま静止する(付録 S2)。

1C(1C',1C''): 親鹿と女鹿を中心とした踊り手全員が、頭を左右に振る動き、ササラを傾ける動き、摺り足で左右に動きながら頭を振る動きなどをする (付録 S2,S6)。

1D''' + 1C': 親鹿と女鹿が向かい合う動きをした後(他の踊り手は左右対称に体を傾ける)、全員で体を左右に傾ける(付録 S6)。

〔大区分Ⅲ〕

1D(1D',1D''): 舞台の上手側の踊り手と下手側にいる踊り手が、それぞれゆっくりと向かい合った後正面を向く。場合によっては太鼓をたたきながら同様の動きをする(付録 S2-S3)。

1E: 親鹿と女鹿は一步ずつ互いに円を描くように動く。他の 6 人の踊り手も同様に、舞台前方と後方を行ったり来たりするように一步ずつ移動する(付録 S3)。

1X: 音楽の拍にあわせて舞台上を進みながら徐々に次の隊形に移動する(付録 S3)。

〔大区分Ⅳ〕

1F(1F'): 両手を頭上に挙げる姿勢から後ろを振り返り、片手を大きく手を振り上げ、足を踏み出して太鼓をたたく(付録 S3)。

1X': 親鹿と女鹿のみ移動。他の 6 人の踊り手は体を左右に傾ける動作を続ける(付録 S3)。

〔大区分Ⅴ〕

1G: 太鼓をたたいた後、両手を大きく頭上に挙げてステップを踏む(付録 S4)。

1C' + 1G': 摺り足で左右に動きながら頭を振る動きの後、1G'と同様のリズムで太鼓のフチをたたく(付録 S4)。

1H: 片足を挙げてターンした後、正面を向いてササラを伏せる(付録 S4)。

1X'': 次の隊形に変化するために踊り手全員が移動する(付録 S5)。

〔大区分Ⅵ〕

1I: 親鹿と女鹿以外の 6 人の踊り手が 3 人ずつ 2 組に分かれた状態で舞台前方と後方でターンをしながら左右交互に移動する(付録 S5)。

1G': 太鼓の鼓面をたたいた後、続いて太鼓のフチをたたく(付録 S5)。

1J(1X''): 8人全員が両手を上に挙げ、ステップを踏みながら舞台上を動く(付録 S5)。

1H': 片足を挙げてターンした後、正面を向いてササラを伏せる(付録 S5)。

〔大区分Ⅶ〕

1K(1K'): 8人全員が太鼓を連打し続けながら速く激しいステップを踏む(付録 S6)。

第一章の舞踊の小区分で特徴的な箇所として、1C, 1D, 1H, 1G, 1X, 1Y が挙げられる。

1C および 1D は親鹿と女鹿を中心とした隊形を基本とし、その中でさまざまな動きが展開していく(付録 S2)。これは第一章をとおして頻繁に用いられる動きであるとともに、作品全体における基本的な動きがはっきりと示されており、踊り手は常にこの作品の基本の姿勢とされている腰を落とした姿勢(写真 8)を保ち、左右に動く際などは摺り足で移動する。この基本姿勢と移動の際の摺り足は後続する章においても同様に用いられている。

【写真 8: 1C】



なお、1C は正面を向いた動きを基本とするが、1D は親鹿と女鹿、もしくは全体が舞台中央に対して向かい合う動きを伴い、「身体の向きの変化を取り入れて、踊り手がいろいろの角度から見られる視覚性を重視した。」(江口 1961: 321)という江口自身の解説はこれらに該当する。

1G は主に中間部で多く用いられ、踊り手全員による太鼓をたたく動作が中心となっている(付録 S4)。ここでは、オーケストラのリズムが太鼓のリズムに取り入れられ(譜例 2)、視覚的な効果とともに、音楽との音響的な関わりと統一感が生み出されている。

【譜例 2: 1G における踊り手の太鼓のリズム】



1Hでは、この作品の大きな特徴であるササラを伏せる動きが初めて用いられる(付録 S4)。これは鶴羽衣鹿踊の影響が色濃く表れている動きであり、詳細については、f. 鶴羽衣鹿踊との関係の部分で詳述する。

一方で 1X と 1Y は踊りというよりも、主に踊り手が舞台上を移動する動きである。1X は舞踊全体がある隊形から次の隊形に移動する際、特に隊形の変化が大きい場合に踊り手が舞台上を小走りで移動する(写真 9/付録 S3)。また、1Y では第一章が終わった後に同じく小走りで第二章の冒頭の隊形に移動する(付録 S6)。これらの動きは後続の章でもみられ、各章で同様に用いられている。

【写真 9: 1X”】



c. 音楽構成

第一章の音楽は、比較的短い楽想が次々に連なる形で進行し、舞踊にあわせて全体に重厚な曲想を持つ。オーケストラ編成は平均して厚く、前奏同様、旋律は五音音階や限られた音による短い音型の繰り返しが用いられ、空虚 5 度を中心とした和音がこれらを支えている。

図 5 に示したとおり、第一章の音楽の構成はアラビア数字で示した 1,2,1',2',3,4,4'5,2'' の 9 つの大区分に分けられる(10 の小区分 1a から 1j が含まれている)。第一章における音楽の形式は、冒頭の 1 と 2 が交互に繰り返された後、3 から 5 まで発展的に進行した後、最後に再び冒頭の 2 が回帰していることがわかる。

全体は、1 で重厚な 1a と 1b を中心として展開し(付録 A5-A10)、2 からは編成と曲想が大きく変化して動きのある 1c が 2 度繰り返された後(付録 A11-A14)、再び 1a と 1b を中心

とした 1' と、1c を中心とした 2' が繰り返される(付録 A15-A20)。そして、3 で和音によるリズムのみが奏される 1e が挿入され(付録 A21)、力強い 1f と隊形を変化させる際に用いられる 1g を中心とした 4 と 4' が続いた後は(付録 A22-A28)、大きく E-Dur のような調性に変化する 5 となる(付録 A29-A30)。最後の 2'' は、冒頭の 2 および 2' と同様 1c が中心であるが、曲想と編成が大きく変化するため、明確に同じ音楽が回帰しているという印象はあまり感じられない(付録 A30-A33)。

第一章「八ツの鹿の踊り」の音楽にみられる各箇所の特徴はそれぞれ以下のとおりである。

[大区分 1・1']

1a(1a',1a'',1a'''): As 音と G 音の付点リズムの旋律と半音階の旋律、F-C 音の空虚 5 度の和音が奏される(付録 A5,A7,A9,A15)。

1b: 装飾音を含むロングトーンと 5 連符で構成された旋律が、フルートとオーボエによって *f* で奏される(付録 A6)。

1a' + 1b(1a' + 1b'): 旋律は 1a'、対旋律で 1b が奏される(付録 A16,A17)。

[大区分 2・2'・2'']

1c(1c',1c'',1c'''): Gis 音を中心音とする跳躍音型の旋律と Fis-Cis 音の 5 度音程の跳躍による伴奏型が奏される(付録 A11,A13,A19,A30)。

1d: C 音を中心音とするオーボエの跳躍音型の旋律とファゴットによる G-D 音の 5 度音程の跳躍を中心とした伴奏型が奏される(付録 A20)。

1j: 木管楽器を中心とした 5 度の跳躍音型の旋律と Fis-Cis 音の空虚 5 度の和音が低弦楽器を中心に奏される(付録 A32)。

[大区分 3]

1e: ティンパニとパーカッション以外のパートによる 4 分音符と 8 分音符のリズムの後、ティンパニのソロによる付点のリズムが奏される(付録 A21)。

[大区分 4]

1f(1f'): F 音を中心音とし、F-As-B-C 音の 4 音で構成された旋律と F-C 音の空虚 5 度の和音が木管楽器と弦楽器を中心に奏される(付録 A22,A23,A26)。

1g(1g'): C 音を中心音としたフレーズの長いオーボエの旋律と As-Es-C 音の和音による跳躍音型の伴奏型が奏される(付録 A24,A28)。

[1g': 中心音が E 音に変化し、弦楽器とクラリネットによる旋律とリズムのみが奏される(付録 A28).]

1h: 編成と和声は 1g をほぼそのままの形で引き継ぎながら、16 分音符や 32 分音符を含む軽快な旋律に変化する(付録 A25)。

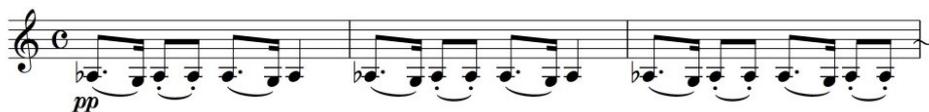
[大区分 5]

1i: Gis 音を中心音とした E-dur に近い音階が 3 度の重音で奏され、E-H 音の空虚 5 度の和音が低音楽器によって奏される(付録 A29)。

第一章の音楽の小区分で特徴的な箇所として、1a, 1b, 1c, 1e, 1i, 1y が挙げられる。1a は第一章の音楽における主題のような役割を持ち、前半部分の音楽は 1a を中心に構成されている。さらに 1a には、唯一伊福部の他作品の要素が含まれており、実質的な処女作であるピアノソロ曲《ピアノ組曲》(1934)の第 4 曲「佞武多」の冒頭旋律と和声の一部が引用されている(譜例 3 および 譜例 4 を参照)。伊福部の作品全体の特徴として、ある旋律を他の作品にほぼそのままの形で使用する場合があり、これもその一つであるといえる。しかし多くの場合、旋律に特定の意味を持たせたり、旋律の引用が何かを象徴する例はあまりみられず、「佞武多」も鶴羽衣鹿踊と同様東北地方の民俗芸能という部分は共通しているが、ここに特別な意味を含んでいる様子は確認できなかった。

【譜例 3: 1a】

旋律



和声



【譜例 4: 《ピアノ組曲》より第 4 曲「佞武多」】



一方で 1b は、江口による解説の中で「その体形(ママ)のまま静止して、威容を誇示する。…その間、伊福部さんの曲をタップリ聞かせる。」(江口 1961: 321)とされている箇所であり、フルートとオーボエによる旋律が奏される(譜例 5/付録 A6)。ここでは解説のとおり踊り手は舞台上で静止しており、作品全体の中で純粋に音楽を聴かせるための箇所はこの 1b のみである。舞踊作品の中にこのような箇所が設けられること自体、稀有な例であるといえ、江口が伊福部の音楽を高く評価していたことがうかがえる。

【譜例 5: 1b】



また 1c(1c',1c'',1c''')は、前半部分、中間部、終盤というように第一章全体で循環し、同じ旋律が用いられていながら各箇所で曲想と編成が変化する(譜例 6/付録 A11,A13,A19,A30)。これらはいずれも Gis 音を中心とした跳躍音型による旋律と 5 度音程の伴奏から成り、前半部分の 1c および 1c'ではオーボエが旋律を奏する軽快な曲想だが、中間部の 1c''では弦楽器が旋律を奏する力強い曲想に変化し、終盤の 1c'''では編成が増大して舞踊と共に第一章のクライマックスを形成するというように、同じ旋律が舞踊の雰囲気

気や第一章全体の流れにあわせてさまざまな形で用いられている。

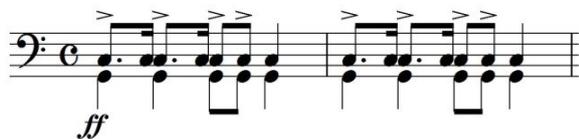
【譜例 6: 1c】



このような音楽の循環の仕方は、他の章の小区分にも頻繁にみられ、《日本の太鼓》「鹿踊り」特有の音楽的な特徴であるといえる。

1c は、音楽が踊り手の太鼓のリズムと呼応するように奏され、舞踊と音響的に相互に関わっている特殊な箇所である。ここでは、和音とティンパニのソロによるリズムのみが交互に奏され、ティンパニのソロの箇所でこれを真似るように踊り手が太鼓をたたく(譜例 7 / 付録 A21)。

【譜例 7: 1e】



第 1 章で先述したとおり、踊り手による太鼓はあくまで舞踊の一部として用いられているが、このように太鼓のリズムと音楽が直接関わることで、舞台全体に立体的な音響効果をもたらされているといえる。

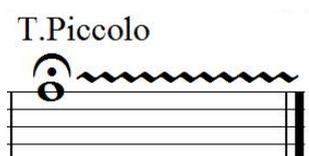
1i はそれまでの曲想とは異なり、3 度の重音を中心とした華やかな曲想を持つ(譜例 8 / 付録 A29)。1i が用いられる箇所の舞踊 1D''' + 1C および 1C' は比較的ゆっくりで、派手な動きが少ない箇所であるにも関わらず、1i の曲想が舞台の雰囲気や反映されることで全体が新鮮で壮麗な印象を受ける。このことから、1i は舞踊に対して音楽が効果的に作用していることが如実に表れている例であるといえる。

【譜例 8: 1i】



一方で 1y は、章と章をつなぐ箇所としての役割を持っている。ここではスネアドラムのスネアが一定時間奏されるのみであり、この間に踊り手は第二章の冒頭の隊形に移動する(譜例 9/付録 A33)。これは第一章のみならず、後続する章においても同様の方法が用いられている。

【譜例 8: 1y】



d. 舞踊と音楽の相関関係

舞踊と音楽をあわせて第一章全体の形式を見ると、舞踊と音楽の小区分はそれぞれの区切りが互いに一致し、舞踊と音楽が同じ時間の単位で進行している一方で、舞踊と音楽の大区分はそれぞれ独自の形式を有していることが分かる。

はじめに舞踊と音楽の大区分に着目すると、図 5 にみられるように互いに異なる形式を持っているだけでなく、区分される箇所が必ずしも一致しない。この形式のずれは、舞踊の大区分 I から II および音楽の大区分 1、舞踊の大区分 III および音楽の大区分 2 から 1'、舞踊の大区分 V から VI および音楽の大区分 3 から 4' にかけてみられる。これによって、舞踊と音楽で大きな区切りがずれる、つまりどちらか一方が次の区分に移行する際にもう一方が継続している状態であることで一定の継続性を保持することが可能である。なお、このような舞踊と音楽の形式のずれは後続の章においても同様の効果をもたらしており、舞踊と音楽の大区分が同じタイミングで区切られる箇所は、各章の流れの中での大きな区切りであるにとらえることができる。

最初にこの形式のずれがみられる舞踊の大区分 I から II および音楽の大区分 1 の部分は、舞踊は 1A の後に隊形が大きく変化し、1B から完全に異なる動きに入ることで次の区分に

移行するが、音楽は 1b を経て 1a の素材が 1a' としてそのまま継続される(付録 S2/A6-A7)。これとは反対に、舞踊の大区分Ⅲおよび音楽の大区分 2 から 1' は、1c を中心とした 2 の後、1a'' で再び 1a と 1b を含む 1' に変化するが、舞踊は 1D の動きが継続され、そのままの流れで 1E となる(付録 S2-S3/A15)。よってこれらのずれは、舞踊と音楽のそれぞれについて、ある部分が大きく一つの流れとして成立しているか、もしくはその中でさらに区分されるかによって生じているものであることがわかる。

一方で、舞踊の大区分 V から VI および音楽の大区分 3 から 4 そして 4' にかけてみられるずれには、異なる事由に起因する二とおりのずれが混在している。舞踊の大区分 V と音楽の大区分 3 から 4 にかけては、先に述べた舞踊の大区分Ⅲおよび音楽の大区分 2 から 1' の場合と同様に、舞踊はそのまま同じ流れが継続しているが、音楽は 1e から 1f に変化することによって大区分が 3 から 4 に変化し、互いにずれが生じている(付録 S4/A21-A22)。しかし、舞踊の大区分 V から VI と音楽の大区分 4 から 4' にかけてみられるずれは、舞踊の小区分 1I と音楽の小区分 1h をそれぞれどのように区分するかによって生じている。ここでは、舞踊は 1X'' で隊形が大きく変化することによって、1I から新たな部分 VI がはじまるととらえられるが、音楽は 1h までを 4 とし、1f から 1f と 1g を中心とした 4 が 4' として繰り返される(付録 S4-5/A26-A28)。以上のことから、舞踊と音楽は、小さな単位(小区分)では互いに同じ区切りで進行するが、全体の形式(大区分)においては回帰の仕方や区分される場所がそれぞれ異なり、互いに独立した形式を有していることがわかる。

次に、第一章の小区分における舞踊と音楽の関係に着目すると、第一章は隊形の変化を伴いながら次々と踊りが展開し、全四章の中で最も長く踊られる章であることから、舞踊と音楽に含まれる素材も多くその関係もさまざまであることがわかる。そして、舞踊と音楽が循環・回帰する箇所に着目すると、舞踊と音楽が互いにさまざまに組み合わせられ、それらが不規則に循環している。特に、第一章では舞踊と音楽のいずれも冒頭の素材が終盤で回帰しているが、舞踊と音楽はそれぞれの進行の中で回帰し、互いに干渉しない。つまり、第一章においては、舞踊と音楽が完全に独立した形式をもって各部分が循環しており、舞踊は後半に向かって発展的に進行するのに対し、音楽は各部分が非常に不規則に展開する。

特に舞踊 1C と 1D および音楽 1a'¹⁰² と音楽 1c は、舞踊と音楽の小区分の中でも第一章全体をとおして頻繁に回帰しているにも関わらず、変化の様子はさまざまである。まず、図

¹⁰² 音楽 1a' は音楽 1a の変化形ではあるが、後続する 1a'', 1a''' はいずれも 1a' に近い(旋律は同じ)。

2 から舞踊を中心にこれらの小区分が含まれる箇所を抜き出してみると、冒頭でみられる舞踊と音楽の小区分の組み合わせは、舞踊 1C－音楽 1a'、舞踊 1C'－音楽 1a'、舞踊 1D－音楽 1c、舞踊 1D'－音楽 1c'、舞踊 1D''－音楽 1a'''となっているが、これらが第一章の中盤から終盤にかけて回帰する際には舞踊 1C'+1G'－音楽 1f、舞踊 1D'''+1C'－音楽 1i、舞踊 1C''－音楽 1i という組み合わせに変化していることがわかり、舞踊と音楽の関係は常に一定ではなく、同じ動きに異なる音楽が用いられていることがわかる。

これらをふまえて第一章全体を概観すると、舞踊と音楽の小区分において素材が回帰する箇所が第一章の大部分を占め、動きや旋律が一度限りで用いられる箇所の割合は非常に少ないことがわかる。つまり、舞踊と音楽のいずれも素材が循環しながら、さまざまに組み合わせられることによって全体の変化と統一感がバランスよく生み出され、互いにうまく融合して構築されている。

e. 踊り手による太鼓の使用法

《日本の太鼓》「鹿踊り」における太鼓の使用は作品の題材となった鶴羽衣鹿踊りに由来し、江口と伊福部の両者によってリズム等が決められているが、鶴羽衣鹿踊りにおける太鼓の使用法とは大きく異なっている。第 1 章で先述したとおり、鶴羽衣鹿踊りにおける太鼓のリズムは踊り手自らによって生み出され、踊り全体の進行を司る非常に重要な役割を果たしている一方で、《日本の太鼓》「鹿踊り」における太鼓はあくまで踊りの一部として使用される傾向が強い。

第一章において踊り手が太鼓をたたく動作は、図 5 の舞踊と音楽の小区分に示した、舞踊 1D－音楽 1c、舞踊 1D'－音楽 1c'、舞踊 1F－音楽 1c''、舞踊 1F'－音楽 1c''、舞踊 1G－音楽 1e、舞踊 1C'+1G'－音楽 1f、舞踊 1G'－音楽 1f、舞踊 1D+1C'－音楽 1i、舞踊 1C''－音楽 1i の箇所にそれぞれみられ、各箇所で使用されている太鼓の使用法は以下のとおりである。

舞踊 1D－音楽 1c: 振付の一部として音楽の拍にあわせたりズムが奏される(付録 S2)。

舞踊 1D'－音楽 1c': 振付の一部として音楽の拍にあわせたりズムが奏される(付録 S2)。

舞踊 1F－音楽 1c'': 振付の一部としてアクセント的に使用される(付録 S3)。

舞踊 1F'－音楽 1c'': 振付の一部としてアクセント的に使用される(付録 S3)。

舞踊 1G－音楽 1e: オーケストラと踊り手の太鼓のリズムが呼応するように奏される(付録 S4/付録 A21)。

舞踊 1C'+1G'－音楽 1f: 1G と同じリズムによって太鼓のフチをたたく (付録 S4/付録 A22)。

舞踊 1G'－音楽 1f: 1G と同じリズムによって太鼓の鼓面とフチをたたく (付録 S5/付録 A26)。

舞踊 1D+1C'－音楽 1i: オーケストラに含まれるリズムが振付の一部として奏される(付録 S6/付録 A29)。

舞踊 1C''－音楽 1i: 8分音符単位で音楽の拍にあわせて太鼓を連打する(付録 S6)。

舞踊 1K－音楽 1X'': 振付の一部として音楽の拍にあわせてリズムが奏される(付録 S6)。

舞踊 1K－音楽 1j: 8分音符単位で音楽の拍にあわせて太鼓を連打する(付録 S6)。

これらの太鼓の使用法を、太鼓をたたく動作と、太鼓の音が舞踊と音楽に与える影響および効果という観点で分類すると、①舞踊の振付および動きの一部としての機能のみを持つ箇所と、②オーケストラとの音響的な相乗効果があわせて現れている箇所とがみられることがわかり、舞踊 1F－音楽 1c'', 舞踊 1F'－音楽 1c''は①、舞踊 1D－音楽 1c、舞踊 1D'－音楽 1c'、舞踊 1G－音楽 1e、舞踊 1C'+1G'－音楽 1f、舞踊 1G'－音楽 1f、舞踊 1D+1C'－音楽 1i、舞踊 1C''－音楽 1iは②に分類することができる。

f. 鶴羽衣鹿踊との関係

第一章において、鶴羽衣鹿踊の影響が強く現れている動きはいずれも主に後半に置かれている。1H と 1H'では、ササラを伏せる動作が用いられており、鶴羽衣鹿踊の動きが最もわかりやすい形で踏襲されている。ここでは鶴羽衣鹿踊のササラを伏せる動作と同じく、踊り手が直立した状態(写真 10)から上体を大きく前に倒すことで背中に装着しているササラの先端が地面(舞台)を打つ(写真 11/付録 S4)。その後は上体を起こしてすぐに次の動作に移る。

【写真 10: 1H】



【写真 11: 1H】



また、II では「ツバクロ返し」という鶴羽衣鹿踊特有のターン¹⁰³に似た動きがみられる。これは、バレエなどの洋舞にみられるターンとは異なり、片足を交互に上げながら体の前面と背面を交互に舞台正面に向けて移動する(写真 12/付録 S5)。これは鶴羽衣鹿踊でもよく用いられる動きであり、「荒金」などの演目にみられる。

さらに、1J(1X'')においては、鶴羽衣鹿踊特有のつま先を交互に上げるステップが取り入れられている(写真 13/付録 S5)。この動きは鶴羽衣鹿踊においては基本的な足の動きであるが、《日本の太鼓》「鹿踊り」では 1J(1X'')および第四章で循環する 1J のみにみられる。

【写真 12: II】



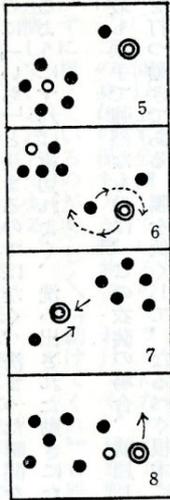
【写真 13: 1J(X'')】



なお、第一章の音楽においては、鶴羽衣鹿踊の音楽的要素をオーケストラに取り入れた箇所は確認できなかった。

¹⁰³ 伊福部のスケッチの該当箇所に「つばくろ」という書き込みが残されている。

(3) 第二章「女鹿かくしの踊り」—Lento



『舞踊創作法』の江口の解説において、第二章は5～8図から成る左図とともに、全体の概要が下記のように示されている。

第二章は、「女鹿かくし」という標題にして、エピソード風に軽いストーリーを持って来たので、第一章が終ってからしばらくの間、小太鼓を刻んでもらい、第二章への移り目をくっきりさせることにした。ストーリーは、女鹿をかくされるので斗って女鹿を奪い返えすというだけである。

現地の「女鹿かくし」¹⁰⁴とは全然趣を変え、二対五の斗争に、跳躍やササラで床を打つ動きなどあらゆる動きを取り入れた(江口 1961: 322)。

江口自身が「エピソード風に軽いストーリーを持って来た」と述べているとおり、第二章「女鹿かくしの踊り」は、鶴羽衣鹿踊の演目の一つ「女鹿隠し」から着想を得たもので、全四章の内、唯一決まったストーリーに沿って進行する。全体は約5分程度であるが、比較的動きの少ない冒頭および終盤と、闘争を中心とした激しい中間部とで対照的な雰囲気を持つ。

a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成

第二章「女鹿かくし踊り」の構造を図式化すると、以下の図6のように示すことができる。

¹⁰⁴ 『舞踊創作法』で江口が鶴羽衣鹿踊を現地で見学した際の様子を回想する部分において、実際に見た演目の一つとして「女鹿隠し」が挙げられている(江口 1961: 316)。

【図 6: 第二章「女鹿かくしの踊り」構成図】

舞踊	大区分	I			II				
	小区分	2A	2A'	2B	2A''	2C	2B'	2A'''	2B''
音楽	小区分	2a	2a'	2b	2a''	2c	2d	2a'''	2b
	大区分	1							
舞踊	大区分	III							
	小区分	*2D	*2E	*2E'	*2F	2F'			
音楽	小区分	/		2e	2e	2f	2f		
	大区分	2							
舞踊	大区分	IV							
	小区分	**2G	2X	2H	2X'	2I	*2J	2K	
音楽	小区分	2g	2h	2g	2h	2f'	2i	2e'	
	大区分	3					4		
舞踊	大区分	I'							
	小区分	2L	2A''''	2Y					
音楽	小区分	2b'	2a''''	2y					
	大区分	1'							

b. 舞踊構成

第二章は、「女鹿かくしの踊り」というタイトルのとおり、隠された女鹿を親鹿ともう一人の踊り手が取り返すというストーリーを持ち、これは鶴羽衣鹿踊の「女鹿隠し」にも共通している。各踊り手の役割も第一章から大きく変化し、ここでは女鹿と親鹿に加え、鶴羽衣鹿踊における一狂と同様の役割をもつ踊り手①が単独で動く。また、踊り手④を主とした②③④⑤⑥の5人は女鹿をめぐる親鹿・踊り手①と敵対し、冒頭から終わりまでこの2つのグループに分かれて踊られる。なお、女鹿は冒頭で隠されて以降、親鹿の元へ戻るまでは舞台後方で座って静止しているため、中間部分ではほとんど動きはみられない。

図6に示したとおり、第二章の舞踊の構成はローマ数字で示したI, II, III, IV, I'の5つの大区分に分けられ(13の小区分2Aから2L(2Xを含む)が含まれている)、舞踊の構成もまたストーリーにあわせて展開する。全体は、大区分Iで親鹿と女鹿と踊り手①が連れ立って舞台上を歩く2Aの動きを続けながら、女鹿は親鹿と踊り手①のグループから離れ、踊り手②③④⑤⑥のグループに囲まれて舞台後方へ隠される(付録S7)。その後は、親鹿と踊り手①が対話するような2BからIIがしばらく続く(付録S7-S8)。2Dの親鹿の太鼓をきっかけにはじまるIIIからは、それまでの静かな動きから一変して親鹿と踊り手④の闘争の場面となり、各グループの踊り手が加勢する2Gからは、親鹿および踊り手①と踊り手②③④⑤

⑥の二つのグループによる闘争の場面Ⅳへとさらに激しく変化する(付録 S8-9)。Ⅳの 2J で踊り手②③④⑤⑥がその場に座って静止し、決着がついて闘争が終わると(付録 S10-S11)、I'で女鹿が親鹿の元へ返され、再び冒頭の動き 2A が 2A'''として回帰する(付録 S11)。つまり第二章における舞踊の形式は、I からⅡへと続いた後、これまでの流れを断ち切るようにⅢへ移行してⅣにかけて発展的に進行し、最後に冒頭の I が I'として回帰していることがわかる。

第二章「女鹿かくしの踊り」の舞踊にみられる各箇所の特徴はそれぞれ以下のとおりである。

〔大区分Ⅰ・Ⅰ'〕

2A(2A', 2A'''): 一歩ずつゆっくり歩く(付録 S7)。

2L: 隠されていた女鹿が舞台後方から親鹿のもとへ歩いてくる(付録 S11)。

〔大区分Ⅱ〕

2B(2B', 2B''): 親鹿と踊り手①が互いに顔を見合わせて合図をする(付録 S7)。

2A''(2A'''): 一歩ずつゆっくり歩く。(付録 S7,S8)。

2C: 踊り手②③④⑤⑥の様子をうかがうようにすばやく首を傾げる(付録 S7)。

〔大区分Ⅲ〕

2D: 親鹿が太鼓をたたく(付録 S8)。

2E(2E'): カシラを左右に振り、ターンした後ササラを伏せる(付録 S8-S9)。

〔2E: 親鹿のみ。2E': 踊り手④のみ〕

2F(2F'): 親鹿と踊り手④の 2 人がターンを中心とした動きを伴いながら、互いににじり寄る(付録 S9)。

〔大区分Ⅳ〕

2G: 舞台の上手と下手で親鹿と踊り手①、踊り手④と踊り手②③⑤⑥に分かれ、ササラを伏せた後、2 組が互いににじり寄り、威嚇するようにササラを交互に傾げる(付録 S9)。

2X(2X'): 次の隊形に変化するために踊り手が移動する(付録 S9,S10)。

2H: 2組が舞台の対角線上で向かい合い、ターンをしながら互いににじり寄った後、互いにステップを踏む(付録 S10)。

2I: 舞台の中央を中心として 2組がジャンプをしながら旋回し、止まった後ふたたび親鹿と踊り手②③④⑤⑥がにじり寄る(付録 S10)。

2J: 親鹿はササラを伏せ、踊り手②③④⑤⑥は全員その場に座る(付録 S10)。

2K: 親鹿は立ったまま片手ずつ両手を前に出し、その手をゆっくりとおろす(付録 S11)。

第二章の舞踊の小区分で特徴的な箇所として、2A, 2D, 2E が挙げられる。

2A は踊り手がゆっくりと歩みを進める動きであり、ここでは摺り足から交互に軽く足を上げる独特の歩き方で舞台上を移動する(写真 14/付録 S7)。この動きは親鹿が女鹿と踊り手①を連れ立って歩く冒頭と、その後親鹿が踊り手①と連れ立って歩く前半部分、女鹿が返され、再び親鹿と連れ立って歩く箇所で頻繁に用いられている(写真 15/付録 S11)。

【写真 14: 2A】



【写真 15: 2A'"""】



2D は、親鹿のみによって踊られる闘争のきっかけの箇所であり、音楽は全くの無音(パウゼ)である。親鹿による太鼓は、最初に太鼓の鼓面を素早く 2 度打った後、少しの間をおいて太鼓のフチの部分を素早く打つ(写真 16/付録 S8)。これらを五線で表すとおおよそ以下の譜例 10 のように示すことができる。

【写真 16: 2D】



【譜例 10: 親鹿による太鼓のリズム】



このようにオーケストラの楽音を全く伴わず踊り手の太鼓の音のみが聴かれる箇所は、第二章の舞踊 2D を除いて他の章ではみられず、作品全体の中でも特徴的な方法で太鼓が用いられていることがわかる。

2E は、先の 2D を経てそれまでの静かな雰囲気から一変し、親鹿・踊り手①と踊り手②③④⑤⑥による激しい闘争の部分に変化する。ここでははじめに親鹿と踊り手④が互いに相手を威嚇するような大きく激しい動きが中心となり、高くジャンプをしたり、ササラを伏せる動きがさまざまに用いられている(写真 17/付録 S8)。

【写真 17: 2E】



2E以降、しばらくの間闘争の部分が続き、前半・終盤部分とは対照的な激しい動きと、さまざまな動きの展開が章全体を強く印象付けている。

c. 音楽構成

第二章の音楽は、冒頭と終盤にたゆたうような音型が管楽器のソロなどによって静かにゆっくりと奏され、中間部では対照的に跳躍音型を含む動きのある部分が置かれている。冒頭と終盤の編成は管楽器のソロと対旋律のみといった非常に簡素な編成であるが、中間部では中心音の周辺をいくつかの限定された音がめまぐるしく跳躍し、それらを空虚5度の和音が支えている。

図6に示したとおり、第二章の音楽の構成はアラビア数字で示した1,2,3,4,1'の5つの大区分に分けられる(9の小区分2aから2iが含まれている)。音楽全体は、大区分1で木管楽器による旋律を中心とした2aと和音のロングトーンに支えられた付点のリズムによる2bを中心とし、全体に静謐な曲想を持つ(付録A34-A39)。パウゼを経た2からは曲想が大きく一変し、いずれも力強い跳躍音型が特徴的な2eと2fが2回ずつ繰り返され(付録A40-A42)、3からは律動的な和音とフレーズの長い旋律による2g、跳躍音型による軽快な2hを中心としてこれらが交互に現れる(付録A42-A44)。そして4で和音のロングトーンのみが奏される2iと非常にゆっくりとした2e'で再び曲想が一変した後(付録A44-A45)、1'で冒頭の2bと2aが2b'と2a''''として回帰する(付録A46-A47)。つまり第二章における音楽の形式は、冒頭の1からパウゼを経て中間部2,3,4が置かれ、最後に1が1'として回帰していることがわかる。

第二章「女鹿かくしの踊り」の音楽にみられる各箇所旋律および和声の特徴はそれぞれ以下のとおりである。

[大区分1・1']

2a(2a', 2a'', 2a''', 2a'''''): フルートおよび高音の木管楽器を中心に、装飾音を伴う動きの少ない旋律のみが奏される(付録A34,A35,A37,A38,A46)。

2b(2b'): E音を中心とした跳躍音型が副付点のリズムでゆっくりと奏される(付録A36,A39,A46)。

2c: D-Dis-E 音の上行音型とその反行型が同時に木管楽器のみによって奏される(付録 A37)。

2d: H-A-G-F 音の下降音型とその反行型が同時に弦楽器のみによって奏される(付録 A37)。

[大区分 2d.]

2e: Cis 音を中心音とした跳躍音型の旋律が低音の管楽器と弦楽器を中心に ff で力強く奏され、Fg., Tb., Cb. は上行音型による対旋律を奏する(付録 A40)。

2f(2f'): Gis 音を中心音とした跳躍音型の旋律が弦楽器を中心に奏され、低音の木管楽器と弦楽器を中心に E-H 音の空虚 5 度の和音が 8 分音符単位でリズムを刻む(付録 A41)。

[2f': 2f の後半で現れる A-Gis-Fis 音の下行音型の繰り返し箇所のみが、リズムが強調される形で断片的に奏される(付録 A44).]

[大区分 3]

2g: 木管楽器と弦楽器によるスタッカート跳躍音型が 2 度繰り返される。(付録 A42)。

2h: H 音を中心音としたトランペットの旋律が続き、木管楽器と弦楽器による G-D 音の空虚 5 度の和音が 8 分音符単位でリズムを刻む(付録 A43)。

[大区分 4]

2i: Fis-Gis 音と H-Cis 音の 2 度音程を中心とした和音のロングトーン(付録 A44)。

2e': 音価が 2 倍となった旋律が木管楽器を中心にゆっくりと奏され、低弦楽器を中心に上行音型による対旋律を奏する(付録 A45)。

第二章の音楽の小区分で特徴的な箇所として、2a, 2b, 2e, 2i が挙げられる。

2a は第二章の音楽における主題のような役割を持ち、前半部分を中心に用いられた後、終盤で回帰するが、いずれも装飾音を含む旋律が舞踊の歩みにあわせるように奏される(譜例 11/付録 A34)。いずれも木管楽器のソロを中心とした簡素な編成で、終始静謐な曲想が続く。

【譜例 11: 2a】



2b もまた、前半部分で用いられた後、終盤で回帰するが、前半部分では親鹿と踊り手①のやりとりの場面で決まって用いられるのに対し、終盤では女鹿が親鹿の元へ帰る場面で使用される(譜例 12/付録 S7-S8,S11)。いずれもゆっくりとした付点音符による旋律が用いられているが、曲想は前半部と終盤では異なり、前半部分は弦楽器を中心とした編成によって荘厳な曲想で奏され、終盤ではホルンのソロのみによって奏される。

【譜例 12: 2b】



2e は 2b 同様、異なる場面に対して同じ音楽が用いられ、その時々によって曲想が大きく変化する。2e は闘争がはじめた序盤の箇所であり、弦楽器と低音の管楽器による力強く勇ましい曲想を持つが、2e'は闘争が終わる場面で用いられ、2e の冒頭の旋律が引き伸ばされた形で回帰する。2e'の曲想は音楽 2e とは大きく異なり、木管楽器と低弦楽器による闘争の終わりを告げる荘厳な曲想に変化している(譜例 13,14/付録 A40)。

【譜例 13: 2e】



【譜例 14: 2e'】



2i は、それまでの流れを断ち切るように、突如、度の音程を含む和音のロングトーンが奏される(譜例 15/付録 A44)。ここは親鹿が闘争に勝利しする場面であり、以降、ストーリーとともに曲想も大きく変化する転換部分である。このように舞踊のストーリーが一変する箇所で和音のロングトーンを使用する例は、伊福部の他の舞踊音楽でもみられる¹⁰⁵。

【譜例 15: 2i】



d. 舞踊と音楽の相関関係

第二章の舞踊と音楽をあわせて全体の形式を見ると、第二章における小区分は第一章と同様、それぞれの区切りが互いに一致し、舞踊と音楽が同じ時間の単位で進行していることが分かる。特に第二章のストーリーは舞踊と音楽に強く影響して互いの結びつきをより強いものにしており、ストーリーに新たな展開が訪れるとともに舞踊と音楽も発展し、それらが連なる形で全体を構成している。

はじめに第二章における舞踊と音楽の大区分に着目すると、図 6 にみられるように、それぞれの区分は互いに異なる形式を持っているだけでなく、舞踊の大区分 I から II および音楽の大区分 1、舞踊の大区分 IV および音楽の大区分 3 から 4 における各区分が互いに異なっていることがわかる。

これらは第一章(2)-d.(p.72)でも述べたとおり、舞踊と音楽を区分する際に、どちらか一方が一つの大きな流れを持ちながら、もう一方には変化が生じることに起因している。第

¹⁰⁵ 《人間釈迦》(1953)の第一幕で同様の和音のロングトーンが用いられている。

第二章においては、最初にこの形式のずれがみられる舞踊の大区分ⅠからⅡおよび音楽の大区分1の部分は、音楽は2aと2bを中心とした1がそのまま継続するが、舞踊はⅠで女鹿が隠された後、Ⅱの2b以降は親鹿と踊り手①によるやりとりが続く新たな部分となるため、区切りが互いに一致しない(付録 S7/A36)。また、舞踊の大区分Ⅳおよび音楽の3から4の部分では、舞踊は親鹿と踊り手①および踊り手②③④⑤⑥の7人による闘争の場面として大きくⅣと捉えられるが、音楽は2iの和音のロングトーンから曲想が大きく変化して4となる(付録 S9-11/A44)。

次に、第二章の小区分における舞踊と音楽の関係に着目すると、女鹿が隠されて闘争の決着が着くまでの部分、つまり第二章の大部分は舞踊と音楽がおおよそ決まった組み合わせで循環しているが、それ以降の部分においては、舞踊は新たな動きが次々と現れるのに対して、音楽においては前に使用された音楽素材が形や曲想を変えて循環している。特に、女鹿が親鹿のところへ戻る部分では、冒頭の音楽の流れが回帰することによって、親鹿と女鹿が再び一緒になったことを強く印象づけている。その他、舞踊と音楽において特徴的な関係がみられる部分として、第二章においては、踊り手が隊形の変化のために舞台上を移動する際に、決まった音楽が用いられる。

また、親鹿・踊り手①と踊り手②③④⑤⑥による闘争が始まる舞踊 2E—音楽 2eからは、舞踊と音楽がそれまでの静かな雰囲気から一変し、激しい闘争の部分に変化する(付録 S8/A40)。舞踊 2Eは相手を威嚇するような大きく激しい動きが中心となり、高くジャンプをしたり、ササラを伏せる動きが用いられている。音楽 2eは跳躍音型による力強い曲想に変化し、それまでの簡素な編成から低音楽器を中心とした厚みのある編成に変化する。第二章においてはこの闘争部分とその前後の部分との対比が非常にはっきりと描かれている。

e. 踊り手による太鼓の使用法

第二章において踊り手が太鼓をたたく動作は、図6の舞踊と音楽の小区分に示した、舞踊 2D、舞踊 2F'—音楽 2f、舞踊 2H—音楽 2g、舞踊 2I—音楽 2f'の箇所それぞれみられ、各箇所で使用されている太鼓の使用法は以下のとおりである。

舞踊 2D: 親鹿のみによって太鼓が奏される(付録 S8)。

舞踊 2F'ー音楽 2f: 振付の一部としてアクセント的に使用される箇所とオーケストラに準ずるリズムをたたく箇所が混在(付録 S9/付録 A41)。

舞踊 2Hー音楽 2g: 振付の一部としてアクセント的に使用される箇所とオーケストラに準ずるリズムをたたく箇所が混在(付録 S10/付録 A42)。

舞踊 2Iー音楽 2f': 振付の一部としてアクセント的に使用される(付録 S10)。

これらの太鼓の使用法を、太鼓をたたく動作と、太鼓の音が舞踊と音楽に与える影響および効果という観点で分類すると、①舞踊の振付および動きの一部としての機能のみを持つ箇所と、②オーケストラとの音響的な相乗効果があわせて現れている箇所に加えて、③踊り手の太鼓が特別な機能を持つ箇所とがみられることがわかり、舞踊 2Iー音楽 2f'は①、舞踊 2F'ー音楽 2f、舞踊 2Hー音楽 2g は②、舞踊 2D は③にそれぞれ分類することができる。

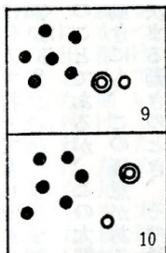
f. 鶴羽衣鹿踊との関係

鶴羽衣鹿踊の影響が強く現れている動作は主に中間部に置かれている。ササラを伏せる動作は 2E, 2E', 2G にみられ、これに加えて 2F および 2G では、鶴羽衣鹿踊の「女鹿隠し」でもみられる、踊り手同士が向かい合って体を交互に斜めに傾け、ササラをぶつけ合うような動きが取り入れられている(写真 18/付録 S9)。また、第二章においては第一章同様、鶴羽衣鹿踊の要素を直接音楽に取り入れた箇所は確認できなかった。

【写真 18: 2F】



(4) 第三章「二ツの鹿の踊り」—Allegro



『舞踊創作法』の江口の解説において、第三章は 9 図と 10 図から成る左図とともに、全体の概要が下記のように示されている。

第三章は、さらに変化をつけるため（二ツの鹿の踊り）とした。六人の鹿は下手奥に座ったまま、手のひらで軽く太鼓を打ちながら伴奏と伴舞の役目に廻り、親鹿、女鹿の二人だけが踊ることにして、特に女鹿一人の踊りを際立たせ、軽く、和やかな雰囲気にした(江口 1961: 322)。

第三章における江口の解説は非常に簡易的なものに留まっているが、終始スピード感を保ちながら、他の章とは大きく異なる非常に軽快な雰囲気を持つ。この作品の基本姿勢である腰を落とした姿勢やゆっくりとした摺り足も第三章ではあまり見られず、素早いジャンプとターン、ステップで構成されている。各章の中で最も短く、全体は約 3 分程度である。

a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成

第三章「二ツの鹿の踊り」の構造を図式化すると、以下の図 7 のように示すことができる。

【図 7: 第三章「二ツの鹿の踊り」分析図】

舞踊	大区分	I			I'		II	
	小区分		3A	3B	3A'	3B'	*3C	*3D
音楽	小区分	*3a	3b	3c	3b'	3c	3d	3e
	大区分	1					2	

舞踊	大区分	I'				II		
	小区分	3A''	3B''	3A'''	3B'''	*3C	*3D'	3Y
音楽	小区分	3b'	3c	3b'	3c	3d	3e	3y
	大区分	1				2		

b. 舞踊構成

第三章の舞踊は、二ツの鹿＝親鹿と女鹿のデュエットと女鹿のソロで構成されており、他の6人の踊り手は舞台上に座したまま、リズムにあわせて太鼓をたたき他は目立った動きはない。各章の中で最も短く全体は3分ほどであるが、デュエットにおける上下に飛び跳ねるような鹿の動きとソロの箇所で見られる曲線的な動きとの対比が特徴的である。

図7に示したとおり、舞踊の構成はローマ数字で示したⅠ,Ⅰ',Ⅱ,Ⅰ',Ⅱの5つの大区分に分けられ(4つの小区分3Aから3D'が含まれている)、Ⅰの親鹿によるソロを経てⅠ'の親鹿と女鹿のデュエットとⅡの女鹿によるソロとなり(付録S12-S13)、再びⅠ'のデュエットからⅡのソロへと続く(付録S13-S14)。つまり第三章における舞踊の形式は、ⅠとⅡが交互に2回繰り返されていることが分かる。

第三章「二ツの鹿の踊り」の舞踊にみられる各箇所の動きの特徴はそれぞれ以下のとおりである。

〔大区分Ⅰ・Ⅰ'〕

3A: ジャンプの連続とステップを中心とした親鹿のソロ(付録S12)。

3B: 3Aから親鹿のソロが続く。女鹿の方を向くように体を左右に傾ける(付録S12)。

3A'(3A'',A'''): 親鹿と女鹿のデュエット。3Aと同様の動きを2人が向かい合って踊る(付録S12)。

3B'(3B'',3B'''): 3A'(3A'',3A''')から親鹿と女鹿のデュエットが続く。3Bと同様の動きを2人が向かい合って踊る(付録S12,S13,S14)。

〔大区分Ⅱ〕

3C(3C'): 女鹿のソロ。女鹿以外の踊り手はオーケストラの旋律の開始にあわせて撥で太鼓を連打する(2度目の3Cは掌)(付録S13,S14)。

3D(3D'): 3Eから女鹿のソロが続く。

〔3D': 舞台後方の親鹿が3Fの女鹿のソロの動きにあわせて踊る(付録S14)。〕

第三章の舞踊の小区分で特徴的な箇所として、3A,3Cが挙げられる。第三章では用いられる動きの種類が少なく、舞踊全体は主に3Aと3Cによって構成されている。

3A は親鹿のソロおよび親鹿と女鹿のデュエットで用いられる動きであり、いずれも他の章にはみられない軽快なステップやジャンプの連続が用いられている(写真 18/付録 S12)。ただし親鹿のソロは冒頭の 3A のみであり、後に続く 3A'(3A'',3A''')はすべて親鹿と女鹿のデュエットとなっている。この間、他の 6 人の踊り手は舞台下手側に座したまま随所で太鼓をたたくのみで、全体をとおして目立った動きはみられない。

【写真 18: 3A】



また、親鹿と女鹿のデュエットでは、両者が向かい合って同じ動きをしながら、掛け合いのようなやりとりもみられる(写真 19/付録 S12)。

【写真 19: 3A'】



3Cは女鹿のソロであり、親鹿も舞台上手で静止して中央で女鹿のみが踊る(写真20/付録S13,S14)。ここでは曲線的でなめらかな動きが続き、先ほどの3Aとは対照的に凜とした雰囲気を持っている。

【写真 20: 3C】



c. 音楽構成

第三章の音楽は、ティンパニによる9拍子の前奏に始まり、クラリネットのソロによる5連符の音階による軽快な部分と、半音が多用された長いフレーズの旋律による大きく2つの部分から成る。ここでも同じ音型の繰り返しによる旋律、伴奏の跳躍音型や和音には5度の音程が用いられているが、第一章、第二章と比較して編成はかなり簡素なものに変化している。

図7に示したとおり、第三章の音楽の構成はアラビア数字で示した1,2,1,2の4つの大区分に分けられる(5つの小区分3aから3eの6つの要素が含まれている)。

全体の流れは、冒頭の1で9拍子のリズムによる前奏3aを含み、5連符が特徴的な3bとそれに続く3cが2度繰り返される(付録A48-A52)。そして2で旋律楽器および編成、曲想が大きく異なる3dと3eに変化した後(付録A53-A55)、再び1および2の流れが交互に回帰する(付録A56-A61)。つまり第三章における音楽の形式は、1と2が大きく2回繰り返されていることがわかる。

第三章「二つの鹿の踊り」の音楽にみられる各箇所の特徴はそれぞれ以下のとおりである。

〔大区分 1〕

3a: 前奏。G 音と D 音の 5 度音程による 9/8 拍子のリズムがティンパニのソロのみによって奏される (付録 A48)。

3b(3b'): 8/8 拍子に変化し、クラリネットによる 5 連符の旋律と 3a から続くティンパニの 5 度音程が拍子にあわせて奏される(付録 A49)。

[3b': 音楽的に変化はないが、長さが 3b の 1/2 になる (付録 A51,A56,A57)。]

3c: 3b(3b')から続くクラリネットの旋律は中心音が E 音の長いフレーズに変化し、ファゴットの A 音と E 音による 5 度音程が奏される(付録 A51,A52,A58)。

〔大区分 2〕

3d: 5 度・長 2 度の和音のロングトーンとスネアドラムによる 2 小節の序奏を経て、装飾的な動きを含む半音を中心とした旋律が加わる(付録 A53,A59)。

3e: 編成や和音等は 3d からそのまま引き継がれるが、半音の下行音型と跳躍音型から成る旋律に変化する(付録 A54,A60)。

第三章の音楽の小区分で特徴的な箇所として、3a, 3b, 3d が挙げられる。3a は冒頭で前奏として奏され、9 拍子のリズムがティンパニのソロによって奏される(譜例 16/付録 A48)。これは伊福部が唯一、鶴羽衣鹿踊の音楽的な要素を直接音楽に取り入れたと明言しているリズムであり、3a 以降は常に 8/8 拍子で進行する。

【譜例 16: 3a】



3b は親鹿のソロおよびデュエットで用いられる。5 連符によるクラリネットの特徴的な旋律が奏され、舞踊のジャンプや軽やかなステップに合わせた軽快で明朗な雰囲気をもつ(譜例 17/付録 A49)。

【譜例 17: 3b】



3d は女鹿のソロで決まって用いられる。半音の動きを含む旋律は優雅で曲線的な動きで踊られる舞踊の雰囲気に合わせた、一種の憂いを帯びた独特の曲想をもつ(譜例 18/付録 A53)。

【譜例 18: 音楽 3d】



d. 舞踊と音楽の相関関係

第三章の舞踊と音楽をあわせて全体の形式を見ると、第三章における小区分は他の章と同様、それぞれの区切りが互いに一致し、舞踊と音楽が同じ時間の単位で進行している。

はじめに第三章における舞踊と音楽の大区分に着目すると、図 7 にみられるように、それぞれの大区分は舞踊が I, I', II, I', II、音楽が 1,2,1,2 と異なっているが、第三章は、親鹿と女鹿のデュエットおよび女鹿のソロの繰り返しを主として構成され、これにあわせて音楽も規則的に展開する。舞踊と音楽はデュエット部分(冒頭で親鹿のソロを含む)とソロ部分で常に決まった組み合わせで用いられ、これらが交互に大きく 2 回繰り返される。舞踊と音楽の大区分における形式のずれは冒頭のみが生じており、これは舞踊が親鹿のソロから親鹿と女鹿のデュエットに変化する一方で、音楽は同じ流れがそのまま繰り返されていることによって互いの形式が異なっている(付録 S12/A51)。

次に、第三章の小区分における舞踊と音楽の関係に着目すると、舞踊 3A(3A',3A'',3A''')

ー音楽 3b(3b')、舞踊 3B(3B',3B'',3B''')ー音楽 3c、舞踊 3Cー音楽 3d、舞踊 3D(D')ー音楽 3e の4つの箇所が循環する形式となっており、小区分における舞踊と音楽の関係は舞踊の大区分 I の親鹿のソロの箇所を除いてはすべて一致している。ただし、親鹿のソロと女鹿のデュエットの関係は、両方で踊りの種類は異なるものの振付は酷似しており、冒頭の親鹿のソロ箇所、舞踊 3Aー音楽 3b から舞踊 3Bー音楽 3c の動きと音楽が、後に2回現れる親鹿と女鹿のデュエット部分、3A'(3A'',3A''')ー音楽 3b'から舞踊 3B'(3B'',3B''')ー音楽 3c にはほぼそのままの形で引き継がれていることがわかる(付録 S12-14/A51-52,56-58)。舞踊と音楽の分析でそれぞれ述べたとおり、第三章を構成するこれらの部分は冒頭の親鹿のソロおよび親鹿・女鹿のデュエットと女鹿のソロとで舞踊と音楽の性格が互いに大きく変化する。

e. 踊り手による太鼓の使用法

第三章において踊り手が太鼓をたたく動作は、図7の舞踊と音楽の小区分に示した、舞踊 3Cー音楽 3d および舞踊 3D(3D')ー音楽 3e の女鹿のソロの箇所にのみにみられ、各箇所で使用されている太鼓の使用法は以下のとおりである。

舞踊 3Cー音楽 3d: 旋律が始まると同時に女鹿以外の踊り手が拍子にあわせて太鼓を連打し続ける(1回目は撥、2回目は掌)(付録 S13)。

舞踊 3D(3D')ー音楽 3e: 舞踊 3Cー音楽 3d から途切れることなく全く同じ形で継続して奏される(女鹿は振付の一部で撥を打ち合わせて音を出す)(付録 S13,14)。

[3D': 親鹿は太鼓をたたかない(付録 S14)。]

以上の部分箇所はすべて非常に弱い音で奏される上、オーケストラのスネアドラムが同じリズムを刻んでいるため、音響的な効果はさほど感じられない。むしろ、これらは鶴羽衣鹿踊の太鼓の使用法が踏襲された箇所であり、これについては後で詳述する。

f. 鶴羽衣鹿踊との関係

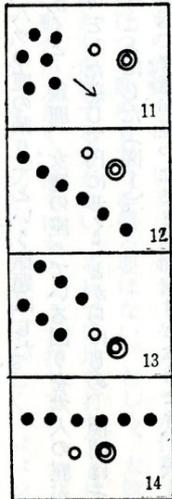
e. 踊り手による太鼓の使用法の部分で述べたとおり、鶴羽衣鹿踊の影響が強く現れており、中間部と終わりに配置されている(写真 21/付録 S13,S14)。また、鶴羽衣鹿踊の音楽

的要素を踏襲した箇所(9拍子のリズム)は先述したとおり 3a にみられ、冒頭に配置されている。このように、目立つ動きをしている踊り手の後ろで他の踊り手が太鼓を継続して連打する奏法は、鶴羽衣鹿踊でよくみられる太鼓の使用法であり、江口が現地で観たという鶴羽衣鹿踊の演目の一つ「女鹿かくし」などにもこれに似た太鼓の奏法が含まれている。

【写真 21: 3C】



(5) 第四章「八ツの鹿の踊り」—Allegro



『舞踊創作法』の江口の解説において、第四章は 11～14 図から成る左図とともに、全体の概要が下記のように示されている。

第四章では、再び八人で荘重な感じにするわけだが、(二ツの鹿の踊り)から、いきなり八人の踊りになるのは唐突で、しかも平凡になるので、ガラリと調子を変えるため、下手に座っていた六人の鹿が、一人ずつ立って構えてはササラで床を打ち、11 図のように下手前へ向って堂々と進み出ることにした。

12 図のような斜線になってから、荘重な感じの中に、のびやかさのある動きになり、13 図あたりから跳躍や激しい動きになる。終りは、最初の感じを活かし 14 図のようなシムメトリイの体形で、九拍子の激しい動き、次いでササラで床を打つ動きの連続で豪壮さを求め、のびやかに太鼓を打ちながらの踊りで結んだ(江口 1961: 322)。

作品全体の最終章に位置する第四章は、第一章と同じ「八ツの鹿の踊り」というタイトルを持ち、再び 8 人の踊り手による舞踊となる。全体は 5 分ほどであるが、舞踊と音楽、鶴羽衣鹿踊から踏襲された要素が章を越えて循環するなど、作品の様々な要素が集約されており、終わりに向かって作品全体のクライマックスが形成されていく。

a. 舞踊と音楽の大・小区分と全体の構成

第四章「八ツの鹿の踊り」の構造を図式化すると、以下の図 8 のように示すことができる。

【図 8: 第四章「八ツの鹿の踊り」分析図】

舞踊	大区分	I					II	
	小区分	*4A	4B	4X	4B'	4X'	4C	4C'
音楽	小区分	4a	4b	4c	4b'	4c'	4d	4d
	大区分	1					2	

舞踊	大区分	III		IV		III'	V
	小区分	*4D	4X''	*1J'	*1J(1X''')	*4D'	*4E
音楽	小区分	*3a'	4c''	4d'	4e	*3a''	4b''
	大区分	3	2'		3'		1'

b. 舞踊構成

第四章は第一章同様、再び 8 人の踊り手全員による荘重な雰囲気へと変化する。しかし、第一章は多種多様な比較的短い動きが連なって進行するのに対し、第四章では隊形の変化とそれに伴う移動をはさみながら一定の長さを持った動きが置かれることで、章としての統一感と第一章から第三章を経た終結部としての展開の調和が生み出されている。

図 8 に示したとおり、舞踊の構成はローマ数字で示した I, II, III, IV, III', V の 6 つの大区分に分けられる(7 つの小区分 4A から 4E (1J(1X'''))および 4X を含む)が含まれている)。

全体は、大区分 I の冒頭 4A で踊り手が舞台上に進み出て、隊形の変化をはさみながらステップを中心とした 4B のおおらかな動きが続いた後(付録 S15-S16)、4C から新たに II の律動的なかけ合いの部分に変化する(付録 S16)。4D および 4D' を含む III と III' で突然それまでの舞踊の流れとは異なる動きが挿入され(付録 S16-S17)、その間に第一章と同じ動きが用いられる 1J' と 1J(1X''') を含む IV が現れる(付録 S18)。そして最後にササラと太鼓の動きを中心に構成された 4E を含む V で終わりを迎える、という流れになっている(付録 S18)。つまり第四章における舞踊の形式は、冒頭の I から終わりの V に向かって、間に III と III' をはさみながら発展的に進行していることがわかる。

第四章「八ツの鹿の踊り」の舞踊にみられる各箇所の動きの特徴はそれぞれ以下のとおりである。

〔大区分 I〕

4A: 6 人の踊り手が一人ずつ立ち上がってササラを伏せ、一歩ずつ舞台前方へ歩み出る(付録 S15)。

4B(4B'): 8人の踊り手全員が同じ動きで踊る。音楽の拍子にあわせてステップを踏み、ターンや頭を振る動き、太鼓をたたく動作などを含みながら、全体にゆったりとした動きが続く(付録 S15)。

[4B': 後半で隊形変化のための動きを含む(付録 S15)。]

4X(4X'): 各箇所によって移動距離、変化の大小の差はあるが、ある隊形から次の隊形に変化するために踊り手が移動する(付録 S15,S16)。

[大区分Ⅱ]

4C(4C'): 片足を踏み込んだ後、居直ってジャンプをする動作を繰り返す(片足を踏み込む際に太鼓をたたく動作と太鼓をたたくまねをする動作を含む)(付録 S16)。

[大区分Ⅲ・Ⅲ']

4D(4D'): 前後の素早いステップとジャンプ、頭を左右に振る動きを連続して繰り返す(付録 S16,S18)。

4X'': 次の隊形に変化するために踊り手が移動する(付録 S17)。

[大区分Ⅳ]

1J'(1J(1X''')): 第一章同様、8人全員が両手を上に挙げ、ステップを踏みながら舞台上を動く(付録 S17)。

[1J(1X'''): 踊りながら少しずつ移動し、次の隊形に移る(付録 S17)。]

[大区分Ⅴ]

4E: ササラを伏せる動作や太鼓をたたきながらステップを踏む動きが続いた後、全員が舞台前方を向き、太鼓の連打(スネア)によって第四章が終わる(付録 S17)。

第四章の舞踊の小区分で特徴的な箇所として、4A, 4D, 1J(1X''')が挙げられる。

4Aは、冒頭で親鹿と女鹿以外の6人の踊り手が舞台上に一人ずつ進み出てポーズを決め、4Bの隊形を形づくっていく(写真 21/付録 S15)。第二章と第三章においては、直前の章が終わった後、踊り手それぞれが1Y,2Yで次の章の冒頭の位置へと移動して踊りが始まる。一方で第四章においては、直前の3Yで女鹿のみが舞台後方へ下がった後、導入部分として4Aが用いられていることがわかる(付録 S14-S15)。

【写真 21: 4A】



4D は、音楽にあわせて振り付けたことが伊福部の言説から明らかになっている箇所である¹⁰⁶。ここではテンポの速い9拍子のリズムにあわせて前後のステップやジャンプ、頭を振る動作などさまざまな動きが取り入れられており、本来舞踊に適さない拍子であるにも関わらず、違和感なく舞踊が進行するように工夫されていることがうかがえる(写真 22/付録 S16)。

【写真 22: 4D】



1J(1X'')は、舞踊の動きの中で唯一、章を超えた循環がみられる箇所であり、第一章の1J(1X'')が章を超えて第四章に現れている。第四章で1J(1X'')が用いられる場合もまた、踊り手全員が両手を挙げながら鶴羽衣鹿踊特有のつま先を交互に上げるステップを踏み、

¹⁰⁶ 『江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』(金井 2000: 37-38)より。

同時に次の隊形の場所へと徐々に移動していく(写真 23,24/付録 S17)。このように章のタイトルやコンセプトのみならず、小区分単位での動きにも同様の箇所がみられることから、第一章と第四章は共通した意識で創作されており、これらが作品全体の枠組みを形成していることがわかる。

【写真 23: 1J(1X'')】



【写真 24: 1J(1X'')】



c. 音楽構成

第四章の音楽は、他の章と同じく限定された音による短い音型の繰り返しによる旋律と、空虚5度を中心とした和音がこれを支えているが、和音に短三和音の響きが多用されているため、全体に厳格な曲想を持つ。編成は打楽器のソロのみが奏される箇所など、一部を除いては全体に厚く充実している。

図8に示したとおり、第四章の音楽の構成はアラビア数字で示した1,2,3,2',3',1'の6つの大区分に分けられる(6つの小文字で示した小区分4aから4e(3a'を含む)が含まれている)。

音楽全体の流れは、1の冒頭4aで同じ動機が繰り返された後、律動的な4cをはさんで荘重な4bが2度現れる(付録A63-A70)。2の4cからは大きく編成と曲想が変化し、続いて力強い跳躍音型を含む4dが連続して現れ(付録A70-A72)、3で第三章の前奏でも用いられた9拍子の動機3a'が繰り返される(付録A72)。そして、この2と3の流れが4eをはさんだ2'、3'として再び繰り返された後(付録A72-A80)、1'で再び4bが4b''として回帰する(付録A81-A83)。つまり第四章における音楽の形式は、冒頭の1が最後に回帰し、その間に2と3が大きく2回繰り返されていることがわかる。

第四章「八ツの鹿の踊り」の音楽にみられる各箇所の特徴はそれぞれ以下のとおりである。

[大区分 1・1']

4a: すべての楽器によって短三和音、空虚5度の和音のみが拍子にあわせて計6回同じリズムで刻まれる(Pf.はクラスターを奏する)(付録A63)。

4b(4b',4b''): 弦楽器を中心とした長いフレーズの荘重な旋律が続き、これを、低音楽器を中心とした短三和音と空虚5度の律動的な和音のリズムが支える。(付録A65,A68,A81)。

4c: 3音で構成された音の繰り返しが、長いフレーズによって奏される。(付録A67)。

[大区分 2・2']

4c' (4c''): 3音で構成された音の繰り返しが、長いフレーズによって奏される。(付録A70,A75)。

4d(4d'): 2小節単位の跳躍音型を含む律動的な旋律が、繰り返されるごとに大きく編成の変化を伴いながら力強く奏される(付録A71,A76)。

[大区分 3']

3a'(3a''): 第三章の前奏である3aと同じく9拍子のリズムがA音とE音の5度音程で奏される。編成は3aとは大きく異なり、音価は2倍の4/9拍子で奏される(付録A73,A79)。

4e¹⁰⁷: スネアドラムのみによるソロ。2小節単位で同じリズムを3回繰り返す(付録 A78)。

第四章の音楽の小区分で特徴的な箇所として、4a, 4b, 4c, 3a が挙げられる。

4a は和音のみによって構成され、同じ音型が6回奏される。この箇所の音楽のみを聴くと、ただ漫然と同じ音型が繰り返されているように感じるが、舞踊とあわせて見ると、4a が用いられている舞踊 4A は6人の踊り手が一人ずつ舞台上に進み出ていく動きとなっており(p.99 参照)、踊り手の人数にあわせた繰り返すと、静止してササラを伏せるポーズを決める箇所での *ffz* が舞踊に対して非常に効果的に作用していることがわかる(譜例 19/ 付録 A63)。

【譜例 19: 4a】



4b は、第四章の音楽主題のような役割を持つ。E-G-A-H の4音によって構成された力強い旋律は前半部分で用いられた後、第四章の終わりで 4b' となって現れ、作品全体を締めくくる音楽として循環している(譜例 20/ 付録 A65, A81)。

【譜例 20: 4b】

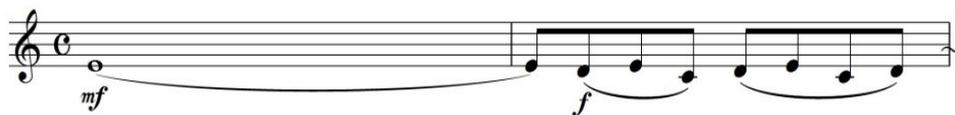


4c は、舞踊がある隊形から次の隊形に移動する際に用いられ、一つの音楽が曲想や編成、音価を変えて、第四章をとおして頻繁に循環する。冒頭の 4c は、律動的なリズムにあわせて譜例 21 の旋律が奏されるが(付録 A67)、4c' では旋律の冒頭が 1/2 の音価となり、基音高が変化したトランペットのソロによって奏される(譜例 22/ 付録 A70)。さらに 4c'' ではスネアドラムによる2小節分の序奏を経て、ここではオーボエをフルートが1小節後か

¹⁰⁷ 《日本の太鼓》「鹿踊り」から改作された管弦楽作品《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》では、4e および 4b' にあたる箇所がさらに繰り返されている。

ら追いかけるように譜例 12 の旋律が 2 分の 1 の音価で奏される。これは 4c' と同様である (譜例 23 / 付録 A75)。

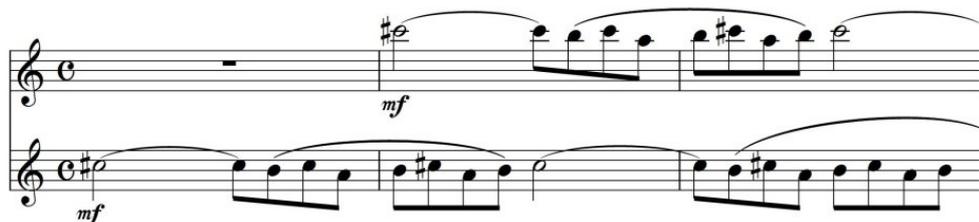
【譜例 21: 4c】



【譜例 22: 4c'】



【譜例 23: 4c''】



3a'(a'')は、第三章の前奏部分、鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムが踏襲された 9 拍子のリズムが章を超えて第四章でも用いられている。第三章ではこのリズムがティンパニのみによって舞踊が始まるまでの導入部分として奏されていたが、第四章では 3 度と 2 度の和音を伴ってほぼすべての楽器によって何度も繰り返し奏され、強烈な印象と存在感を持った箇所として循環して現れる (譜例 24 / 付録 A73)。

【譜例 24: 3a'】

d. 舞踊と音楽の相関関係

第四章の舞踊と音楽をあわせて全体の形式を見ると、第四章における小区分は他の章と同様、それぞれの区切りが互いに一致し、舞踊と音楽が同じ時間の単位で進行していることがわかる。

はじめに第四章における舞踊と音楽の大区分に着目すると、それぞれの大区分は舞踊がⅠ、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅲ'、Ⅴ、音楽が1,2,3,2',3',1'となっており、舞踊の大区分ⅠからⅡおよび音楽の大区分1から2、舞踊の大区分ⅢからⅣおよび音楽の大区分3から2'、舞踊の大区分ⅣからⅢ'および音楽の大区分2'から3'にそれぞれずれが生じていることがわかる。

最初にこの形式のずれがみられる舞踊の大区分ⅠからⅡおよび音楽の大区分1から2の部分は、小区分の進行を記号のみで見ると一見同じように進行しているように見えるが、舞踊は隊形移動の動きである4X'を経て4Cから完全に異なる動きに入るのに対して、音楽はそれよりも前の4b'から4c'に移る段階で、伴奏型と編成の変化、伴奏型の転調(短調に近い調から長調に近い調へ)によって大きく曲想が変化するため、舞踊と音楽の区切りが互いに一致していない(付録 S15-S16/A70)。これと同様の現象は、舞踊の大区分ⅢからⅣおよび音楽の大区分3から2'にもみられる。こちらは、舞踊は小区分4X''で隊形を変化させた後、1J'から新たな動きに入り、音楽は小区分の4c''から編成と旋律の中心音が変化し(E音からFis音へ変化)4d'へと続く(付録 S17/A75-A76)。一方で、舞踊のⅣからⅢ'および音楽の2'から3'では、舞踊は小区分4E、1J(1X'')の動きが続いた後、4Dの動きが回帰した4D'が再び突如挿入されるが、音楽はすでに直前の小区分4e'でスネアドラムのソロのみがリズムを刻む部分へと編成と曲想が大きく変化し、小区分3a'へと続く(付録 S17/A72-A73)。以上のことから、第四章における舞踊と音楽の大区分は、主に舞踊の隊形が変化する動きの周辺で舞踊と音楽の小区分に新たな部分が現れる際に区切りが互いに異なり、このような形式の不一致が生じているといえる。

第四章は、第一章と同じタイトルを持ち、8人の踊り手全員によって踊られることは共通しているが、全体の長さは第一章の約半分であり、舞踊、音楽ともに含まれる素材が限られている。舞踊と音楽が循環・回帰する部分に着目すると、後半の一部を除いて舞踊と音楽はほぼ同じ組み合わせで回帰していることがわかる。また、先にふれたとおり、第四章においても隊形の変化のための移動の際には必ず決まった音楽が使用されている。また、第四章では舞踊と音楽ともに他の章のいくつかの部分が章を超えて回帰していることから、第四章は作品全体の要素が集約された章であるとみなすことができる。

次に、第四章の小区分における舞踊と音楽の関係に着目すると、舞踊 4A－音楽 4a、舞踊 4X (4X', 4X'')－音楽 4c(4c', 4c'')、舞踊 4D(4D')－音楽 3a(3a')をはじめとする大部分は決まって舞踊と音楽が同じ組み合わせで用いられるが、舞踊の大区分Ⅳ－音楽の大区分 2'で音楽 4d'、舞踊の大区分Ⅴ－音楽の大区分 1'で音楽 4b''が回帰する箇所は、舞踊と音楽が以前と同じ組み合わせで回帰するのではなく、それぞれ舞踊に新たな動き 1J'と 4E が用いられている。つまり、第四章の小区分における舞踊と音楽の関係は必ずしも一定ではなく、舞踊の大区分Ⅳ－音楽の大区分 2'以降の箇所に集中して互いの関係が変化している。

e. 踊り手による太鼓の使用法

第四章において踊り手が太鼓をたたく動作は、図 8 の舞踊と音楽の小区分に示した、舞踊 4A－音楽 4a、舞踊 4B(4B', 4B'')－音楽 4b(4b')、舞踊 4C, 4C'－音楽 4d、舞踊 4D(4D')－音楽 3a(3a')、舞踊 4E－音楽 4b''の箇所にそれぞれみられ、各箇所で使用されている太鼓の使用法は以下のとおりである。

舞踊 4A－音楽 4a: 振付の一部としてアクセント的に使用される(付録 S15)。

舞踊 4B－音楽 4b: 振付の一部としてアクセント的に使用される(付録 S15)。

舞踊 4X－音楽 4c: オーケストラの伴奏型と同じリズムをたたく(付録 S15/付録 A83)。

舞踊 4B'－音楽 4b': 前半部分は舞踊 4B－音楽 4b と同じ。後半部分で再び舞踊 4X－音楽 4c のリズムを奏する(付録 S15/付録 A84)。

舞踊 4C, 4C'－音楽 4d: 舞踊 4C と 4C'のいずれも同じタイミングでアクセント的にリズムが使用され、オーケストラの編成が小さい箇所に合わせて太鼓をたたく(付録 S16/付録 A87)。

舞踊 1J'－音楽 4d': オーケストラの編成の大きい箇所に合わせて太鼓を連打する。(付録 S17／付録 A94)。

舞踊 4D(4D')－音楽 3a(3a'): 鶴羽衣鹿踊で踊り手がたたく太鼓のリズムを使用(付録 S 16, S18)

舞踊 4E－音楽 4b'': オーケストラに準ずるさまざまなリズムが用いられ、連打などによって律動感や作品のクライマックスをより効果的に演出している。(付録 S18／付録 A100)

これらの太鼓の使用法を、太鼓をたたく動作と、太鼓の音が舞踊と音楽に与える影響および効果という観点で分類すると、他の章同様、①舞踊の振付および動きの一部としての機能を持つ箇所と、②オーケストラとの音響的な相乗効果があわせて現れている箇所とがみられることがわかり、舞踊 4A－音楽 4a、舞踊 4B－音楽 4b、舞踊 4D(4D')－音楽 3a(3a') は①、舞踊 4X－音楽 4x、舞踊 4B'－音楽 4b'、舞踊 4C (4C')－音楽 4d、舞踊 1J'－音楽 4d'、舞踊 4E－音楽 4b''は②に分類することができる。

f. 鶴羽衣鹿踊との関係

鶴羽衣鹿踊の影響が強く現れている動きは、ササラを伏せる動作が小区分 4A と 4E の動きにみられ、4D(D')では鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムが踊り手の太鼓のリズムに踏襲されている。さらに、第一章にもみられたつま先を左右交互に上げるステップが 1J'と 1J(1X'')に再び用いられている。これらは冒頭および中盤から後半にかけて配置されている。

また、先述した鶴羽衣鹿踊の音楽的要素(9拍子のリズム)は 3a', 3a''にみられ、ちょうど中盤と後半にかけて配置されている。

以上の前奏から第四章までの各章における分析結果を踏まえ、続く第4章では作品全体を通して舞踊と音楽、踊り手による太鼓、作品と鶴羽衣鹿踊との関係という側面からの考察を行う。

第4章 分析結果からみられる作品の特徴

4-1. 舞踊と音楽の構成

はじめに、《日本の太鼓》「鹿踊り」の作品全体について考察すると、いずれの章においても8人の踊り手全員によって踊られることは共通しているが、各章に付されたタイトルのおおりに、それぞれに異なるコンセプトやストーリーを有していることがわかる(表3)。

【表3: 各章の比較¹⁰⁸】

	コンセプト/ストーリー	舞踊	音楽	構成	
前奏		※開幕	Andantino	音楽	I
第一章「八ツの鹿の踊り」	踊り手8人による踊り	親鹿と女鹿を中心とした隊形と動きの変化を重視	Andante	舞踊	I - II - III - IV - V - VI - II'
				音楽	1 - 2 - 1' - 2' - 3 - 4 - 4' - 5 - 2''
第二章「女鹿かくしの踊り」	鶴羽衣鹿踊りの「女鹿隠し」に取材したストーリー	ストーリーに沿って進行	Lento	舞踊	I - II - III - IV - I'
				音楽	1 - 2 - 3 - 4 - 1'
第三章「二ツの鹿の踊り」	踊り手2人を中心とした踊り	親鹿と女鹿によるデュエット/女鹿のソロが中心	Allegro	舞踊	I - I' - II - I' - II
				音楽	1 - 2 - 1 - 2
第四章「八ツの鹿の踊り」	踊り手8人による踊り	親鹿と女鹿を中心とした隊形と動きの変化を重視	Allegro	舞踊	I - II - III - IV - III' - V
				音楽	1 - 2 - 3 - 2' - 3' - 1'

第一章、第三章、第四章においては、表3に示したように、タイトルに主立って踊る踊り手の人数が示されているのみであるが、第二章のみ鶴羽衣鹿踊の演目の一つである「女鹿隠し」に取材した決まったストーリーを持つ。各章の構成においては、第三章を除いて舞踊と音楽のいずれも規則性を持った形式や構成があるわけではなく、互いに独自の形式で進行している。

作品全体としてみると、全四章の枠となる第一章と第四章では、舞台上における隊形の変化の美しさが重視されており、ストーリー展開を伴う第二章および、対照的な雰囲気を持つ軽く和やかな第三章という全く性格の異なる踊りを間にはさむことで、舞踊作品としての構成感が生み出されている。

4-2. 舞踊と音楽の特徴

各章の舞踊と音楽における個別の分析からは、舞踊と音楽の構成の相違点、作品における舞踊の動きと音楽素材の循環についてそれぞれ(1)および(2)に示す特徴がみられることが明らかとなった。以下に(1)舞踊、(2)音楽と分けて示す。

¹⁰⁸ 第3章における各章の分析結果より。

(1) 舞踊

舞踊の構成においては各章が独立した形式をもっているため、章ごとに動きが展開、完結する。同様のコンセプトをもった第一章と第四章では、いずれも章の終わりに向かって動きが激しくなり、後半に変化の頂点に達する。第二章は「女鹿隠し」のストーリーに沿って進行し、第三章では交互に現れるデュエットとソロにより形式の規則性が感じられる。

また、舞踊に用いられる動きは各章でそれぞれ異なっているが、踊り手の腰を落とした姿勢や移動の際の摺り足などは基本の動作として全章で共通している。あわせて作品全体を通して頻繁にみられる動きとしては、ササラを伏せる動きの他、太鼓をたたく動作、ジャンプ、ステップなどが挙げられる。

作品全体を通じた動きの分布を概観すると、1J(1X'') (付録 S5,S17／本論第 3 章 p.76, 99-100)の動きが、第一章で用いられた後第四章でも再び用いられていることから、章を超えて同じ動きが循環していることがわかる。しかし、明らかに同じ動きが循環するのは1J(1X'')のみであり、それ以外の箇所は多種多様な動きが次々と展開することによって全体が構成されていることがわかる。

(2) 音楽

音楽の構成もまた各章で独立しているが、それぞれ舞踊とは異なる形式をもっている。例として、第一章と第四章の終盤において、音楽の曲想の変化は舞踊の変化とともに形成されるが、素材の循環という点で見ると、新たな動きが次々と展開する舞踊に対して、いずれも音楽は冒頭の素材が終盤で再び現れていることから、舞踊とは異なる形式となっていることがわかる。

また、各章の音楽語法は全章を通して共通しており、限定された音による同一音型の繰り返しや非西洋的な音階や伊福部独自の旋法による短いフレーズの旋律と、それを支える空虚 5 度を中心とした和音から成る。

作品全体を通じた音楽素材の分布を概観すると、1y, 2y, 3y(付録 A33,A47,A62／本論第 3 章 p.72)が各章をつなぐ箇所として共通して用いられている他、第三章の冒頭 3a(付録 A48)が章を超えて循環し、3a'(3a'')として第四章で再び用いられていることがわかる(付録 A73,A79)。しかし、音楽においても章を超えた素材の循環がみられる箇所はこの 3a'(3a'')のみであり、同じ素材が繰り返し用いられるというよりも、いくつもの素材が不規則に続く形で全体が構成されていることがわかる。

4-3. 舞踊と音楽の相関関係

各章の舞踊と音楽の構成と形式をあわせて分析した結果、《日本の太鼓》「鹿踊り」の舞踊と音楽は、小さな単位(小区分)では互いに同じ時間の区切りの単位で進行しているが、大きな流れ(大区分)でみると、それぞれが異なる形式をもっていることが明らかとなった。一方で両者はただ独自に進行するだけではなく、(1) 舞踊と音楽の相乗効果という視点で見ると、舞踊と音楽の組み合わせの変化によって互いに相乗的に作用したり、(2) 舞台進行の継続と音楽という視点で見ると、音楽が舞踊に対して補助的な機能を持つなど、多様な関係性がみられる。また、作品の創作方法である、(3) 同時作曲による創作という点に着目して舞踊と音楽の関係について考察すると、《日本の太鼓》「鹿踊り」において、同時作曲の特徴である舞踊と音楽の歩み寄り¹⁰⁹がみられる箇所は非常に限られていることが以下のとおり確認された。

(1) 舞踊と音楽の相乗効果

《日本の太鼓》「鹿踊り」の舞踊と音楽は、両者が互いに独立した形式を持って進行していく。そして、それぞれ小区分として区分した細かい単位における動き、旋律を主とした楽節においては、同じ動きと旋律が何度も現れる際に、舞踊と音楽にさまざまな組み合わせが生じている。

これには大きく舞踊と音楽が決まった組み合わせで用いられる場合と、異なる組み合わせで用いられる場合があり、概して第二章と第三章は前者、第一章と第四章は後者の割合が高くなっている。つまり、舞踊と音楽の関係は常に一定ではなく、各章および作品全体をとおして互いの関わり方はその時々によって変化する柔軟性をもったものであることが指摘できる。

特に《日本の太鼓》「鹿踊り」は、舞踊が主体でありながら、音楽が舞台上の雰囲気など作品全体に与える影響力が大きく、音楽の変化によって舞踊そのものの印象すら変化する場面がある。これについては特に第一章の舞踊 1D''' + 1C' - 音楽 1i、舞踊 1C'' - 音楽 1i などに顕著に表れているといえる(付録 S6 / 本論第 3 章 pp.71-72)。1C および 1D の動きは非常にゆったりとしており、以前に何度も同じ動きが用いられているにも関わらず、音楽がそれまでになく華やかで明るい曲想に変化することから、まるで全く新たな部分が現れたかのような新鮮な印象を与え、ゆったりとした動きでありながら舞踊全体が非常に華や

¹⁰⁹ 第 1 章 p19 の江口による言説を参照。

かなな印象に変化する。

これとは反対に、同じ音楽に対して舞踊が変化する箇所では、前出の音楽が用いられることによって章全体における統一感が生み出される一方で、舞踊の変化の様子が効果的に演出されている。同じく第一章の音楽 1c(1c',1c'',1c''')(付録 A11,A13,A19)が用いられる箇所においては、音楽は同じ素材が繰り返し現れるが、これに対して舞踊は 1D(D')(付録 S2),1F(F')(付録 S3),1K(付録 S6)というように、その都度異なる動きが現れる。ここでは音楽が第一章全体の荘重な雰囲気を保ちながら、舞踊は前半の重厚で変化が少ない動きから後半へ進むにしたがって徐々に大きく激しい動きに変化することで、終盤に向かって発展的に進行していく様子が効果的に演出されている(本論第3章 pp.70-71)。

観客が実際に作品を鑑賞する際には、舞踊と音楽の組み合わせの変化そのものが意識されることはほとんどない。しかし、舞踊と音楽の組み合わせの多様性は作品に効果的に表れ、第一章に顕著にみられるように、同じ組み合わせの踊りと音楽が統一感を持ち、反対にこれらが異なる組合せで用いられることでそれまでとは全く異なる新鮮な印象を与える。これらのことから、舞踊と音楽は互いに相乗的に影響しあっていることが各章の分析をとおして確認できた。

(2) 舞台進行の継続と音楽

《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽においては、主に章と章の間をつなぐ箇所と、踊り手がある隊形から次の隊形へと移動する箇所において、舞踊音楽としての特徴を顕著に示している。すなわち、いずれの場合も踊り手が素早く隊形を変化させるために小走りで舞台上を移動し、舞踊の流れがやむを得ず一時中断されてしまうため、音楽が作品全体の流れを継続する役割を果たしている。舞踊作品という作品の性質上、全体の流れを舞踊のみではうまく処理できない場合に音楽がそれを補っている箇所であるといえる¹¹⁰。

まず、作品全体の流れが音楽のみによって継続される箇所として、第一章から第三章において次の章に移行する箇所(舞踊 1Y—音楽 1y(付録 S6)、舞踊 2Y—音楽 2y(付録 S11)、舞踊 3Y—音楽 3y(付録 S14)が挙げられる。ここでは決まってスネアドラムのロール(第三章のみ同じくスネアドラムによる八分音符のリズム)のみが奏され、いずれの場合も、この間に踊り手は次の章の冒頭の位置に着く。

¹¹⁰ なお、これらは《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》でも形を変えずにそのままの形で活かされていることから、舞踊に対して特定の機能を持ちながら音楽作品の一部としても遜色なく成立する稀有な例であるといえる。

そして、音楽が舞踊の流れを引き継ぐ箇所として、第一章、第二章、第四章において踊り手がある隊形から次の隊形へと移動する際に決まって同じ旋律が用いられる箇所(1X, 2X, 4X) (付録 S3,S9,S15/A20,A43,A67 ほか)が挙げられる。ここでは音楽が前後の舞踊をつなぐ役割も果たしており、同じ旋律が用いられることによって舞踊を魅せる箇所と隊形移動の箇所との対比的な効果も生み出されていることがわかる。

(3) 同時作曲による創作

第1章で述べたとおり、《日本の太鼓》「鹿踊り」は、同時作曲で創作された作品の一つとされている。しかし、同時作曲において舞踊と音楽がどのように創作を進めていくかということについては、「舞踊を創作しながら同時に作曲していくか、舞踊の方をある程度、デッサンの程度でかして、それに作曲してもらおう」(江口 1961: 12)という江口の言説の他には具体的に述べられていないため、実際の作品創作において同時作曲がどのようなものであったかを明確に定義することは難しい。残されている言説および第3章における分析の結果、舞踊と音楽が文字通り「同時」に創作されることで初めて可能となる表現、つまり江口の言説における舞踊と音楽の歩み寄りが確認できる箇所はいくつか存在するが、これらを同時作曲で創作された箇所であるとするならば、《日本の太鼓》「鹿踊り」において同時作曲による特徴が明確に表れている箇所は非常に限られたものであるといえる。

a. 言説と分析結果からみた同時作曲

《日本の太鼓》「鹿踊り」の創作過程において、舞踊と音楽の歩み寄りが実践されたことが明言されている箇所としては、第四章の舞踊 4D(D')-音楽 3a'(3a'')の箇所のみがそれにあたり、伊福部の言説を基に該当箇所を確認することが可能であった(本論第3章 p.99,103-104)。

舞踊 4D(4D')-音楽 3a'(3a'') (付録 S16,S18)では、ここで用いられる9拍子のリズムは、唯一鶴羽衣鹿踊の音楽的要素(リズム)を直接引用したと伊福部自身が語っている箇所である。江口は当初「この拍子に踊りをつけることはできない」と伊福部にうったえたが、結果的に江口が伊福部の作曲した音楽にあわせて振付をした、というエピソードが残されている(金井 2000: 37)。音楽の強い要求に舞踊が譲歩する形で創作された箇所であり、舞踊作品においては珍しい例であるといえる。

b. 分析から同時作曲によって創作された可能性が考えられる箇所

一方で、言説として残されていないが、分析をとおして舞踊と音楽の歩み寄りの特徴が現れていることが推測できる箇所として、第二章の舞踊 2D および第四章の舞踊 4A－音楽 4a の 2 つが確認できた。これらはいずれも作曲家が舞踊の細かい動きや踊り手の人数などの舞台上の動向を把握した上で初めて作曲をすることが可能となる箇所である。

舞踊 2D(付録 S8／本論第 3 章 pp.80-81)は、第二章の闘争の場面がはじまるきっかけの部分であり、音楽は全くの無音(ポーズ)である。作品全体の時間進行は基本的に音楽が担っているが、この箇所のみ音楽ではなく、親鹿によって奏される太鼓のみに進行が委ねられることから、江口と伊福部の両者による意見交換がなくては実現し得ないことがわかる。このように踊り手の太鼓が舞台全体の進行を担う箇所は舞踊 2D を除いて他の章ではみられず、踊り手自らが奏する太鼓のリズムによって舞踊が進行する鶴羽衣鹿踊の太鼓の使用法にも通じる特徴がみられる。

音楽 4a は、同じ動機が単純に 6 回繰り返されるのみであるが(付録 A63／本論第 3 章 p.102)、舞踊 4A は、音楽 4a の一小節目で踊り手はその場に立ち上がってササラを伏せるポーズを決め、二小節目以降は音楽の 4 拍子のリズムにあわせて一歩ずつ前進して位置につく(付録 S15)。そして、親鹿と女鹿以外の 6 人の踊り手がこの一連の動きを一人ずつ行うことで、次の隊形が形作られていることがわかる(付録 S15／本論第 3 章 pp.98-99)。つまり音楽 4a は、一見同じ動機が単純に繰り返されているかのようにみえるが、踊り手の人数と動きにあわせて作曲されていることが確認でき、作曲家が踊り手一人ひとりの動きを把握した上ではじめてこのような演出が可能となる。このように舞踊 4A－音楽 4a は、舞踊に音楽があわせて創作された特徴が作品全体を通して最もわかりやすい形で表れている箇所である。

c. 《日本の太鼓》「鹿踊り」における同時作曲

《日本の太鼓》「鹿踊り」において舞踊と音楽の歩み寄りが明確に確認できた箇所は先に述べた 2 か所のみであり、作品全体を通して江口独自の創作法としての同時作曲の特徴を見出すことは困難であった。また、伊福部の言説において同時作曲という言葉は使用されていないこと、伊福部が舞踊に対してどのような意識を持って作曲していたかについての詳細が語られていないことから、江口と伊福部が作品創作にあたってどの程度同時作曲を共通の認識として持っていたかを音楽の側から考察することもまた困難である。

一方で《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽は、これを基に改作された管弦楽作品《日本の太鼓 ジャコモコ・ジャンコ》と編成や一部の繰り返しの回数を除いて、音楽の形式や構成はほとんど変わらない。このことから、《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽は、舞踊音楽として作曲された段階で、伊福部にとって既に音楽作品としてもほぼ理想的な形であり、同時作曲の中でも舞踊との歩み寄りの程度と頻度が少ない作品だったと推測される。

参考までに、同じく同時作曲で創作されたことが明らかになっている《プロメテの火》と比較すると、両作品における舞踊と音楽の歩み寄りの頻度は大きく異なる¹¹¹。このような違いが生まれた大きな理由として、《日本の太鼓》「鹿踊り」は各章でおおまかなコンセプトとストーリーを有するものの、《プロメテの火》のように具体的な事象を音楽で表現することが必要とされる場面がほとんどない。また、舞踊は音楽の拍子やテンポを頼りに踊られるが、各小区分内における舞踊と音楽は互いに過度に干渉し合うことなく一定の距離を保ちながら進行する。そのため同作品において、音楽は必要最低限の制約の中である程度自由に展開することが可能であったことが指摘できる。つまり、一口に同時作曲といっても、その用いられ方によっては全く性質の異なる舞踊作品が生まれることが明らかとなった。

4-4. 踊り手による太鼓の役割

第1章で述べたとおり、《日本の太鼓》「鹿踊り」における太鼓の使用は作品の題材となった鶴羽衣鹿踊りに由来するが、江口と伊福部の両者によってリズム等が決められている。これは踊り手自らが生み出す太鼓のリズムによって踊られる鶴羽衣鹿踊りの太鼓の使用法とは大きく異なっており、(1) 振付の一部として用いられる場合と(2) 音響的效果を伴う場合に大きく二分できる。

(1) 振付の一部として用いられる場合

《日本の太鼓》「鹿踊り」は、基本的にオーケストラの楽音にあわせて踊られるため、踊り手による太鼓はあくまで振りの一部として使用され、踊りとしての見映えが意識されている傾向が強い。このことは実際の踊り手の意識においても明確であり¹¹²、江口もまた、

¹¹¹ 《プロメテの火》に関する伊福部の言説からは、音楽はほぼ江口の指示通りに作曲されたことが明らかになっており(片山 2014: 175)、このことは『江口・宮アーカイヴ 「プロメテの火」』(現代舞踊協会 2016)の映像からもうかがえる。

¹¹² 2011年、2014年の公演において女鹿をつとめた坂本秀子(日本女子体育大学教授)にインタビューを実施した際の発言による(2016年12月19日)。

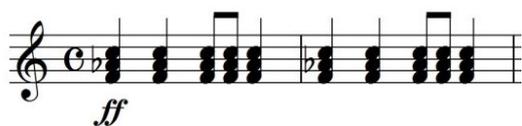
「わたくしどもの鹿踊りは、四五十人のオーケストラが伴奏するので、自分の打つ太鼓の音だけに頼る要はない」(江口 1961: 320)と述べている。踊り手の太鼓が振付の一部として用いられていることがわかりやすく表れている例として、第一章舞踊 1F が挙げられる。舞踊 1F(付録 S3)では、さまざまな動きが組み合わせられているが、その動きの最後でポーズを決めるように一度だけ太鼓を打つ。このように舞踊の動きの中で用いられる太鼓の使用法は、後続する章でも頻繁にみられる。

(2) 音響的効果を伴う場合

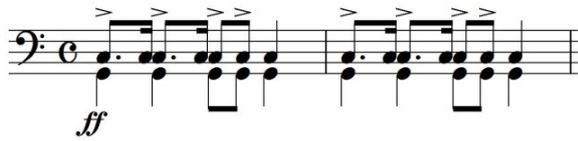
踊り手による太鼓は常に振付の一部としてのみ用いられるわけではなく、随所で音楽との関係において特別な機能を持つ場合や、鶴羽衣鹿踊との関係から特別な意味を持つ場合があり、各章で特徴的な使用法がみられることが分析をとおして明らかとなった。特に第一章の舞踊 1G-音楽 1e、舞踊 1C'+1G'-音楽 1f、舞踊 1G'-音楽 1fには、リズムとオーケストラとの関係から特徴的な太鼓の使用法がみられる。

中でも舞踊 1G-音楽 1e(付録 S4/A21)は、第一章においてのみならず、全四章の内、音楽との関係において最も印象的な太鼓の使用法が見られる箇所である(付録 S4/本論第 3 章 pp.74-75)。ここでは、音楽 1e で和音によるリズムのみが奏されるのと同時に踊り手の太鼓が独立した付点のリズムを奏した後、ティンパニのみが踊り手の太鼓と同じ付点のリズムを奏し、これが 2 回繰り返される。ここでは明らかにオーケストラのリズムと呼応するように踊り手の太鼓のリズムが用いられていることがわかり、第一章に対する江口自身の解説(p.62)とも一致している。また、生演奏で上演される場合には、オーケストラピットと舞台上の音が立体的に響き合うことで、多方向からの音響的な効果が生み出されることが推測される(譜例 25,26,27)。

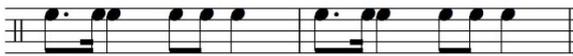
【譜例 25: 音楽 1e】



【譜例 26: 音楽 1e ティンパニのリズム】



【譜例 27: 舞踊 1G における踊り手の太鼓のリズム】



そしてこの舞踊 1G-音楽 1e にみられる付点のリズムは、後に続く舞踊 1C'+1G'-音楽 1f(付録 S4/A22)、舞踊 1G'-音楽 1f(付録 S5/A26)において、余韻または回想的に現れる。舞踊 1C'+1G'-音楽 1f では、音楽 1f の途中から舞踊 1G-音楽 1e で用いられた同じリズムをたたくが(太鼓の鼓面ではなくフチをたたく)、ここでも踊り手の太鼓の付点のリズムは独立して用いられ、オーケストラとは異なるリズムを奏する。そして舞踊 1G-音楽 1e と同様に、踊り手の太鼓のリズムを引き継ぐように、オーケストラ内でティンパニが同じ付点のリズムを奏する。このように、第一章においてこの付点のリズムは踊り手の太鼓のリズムとして象徴的に現れ、これをオーケストラのリズムが引き継いで繰り返し用いることで、踊り手の太鼓を介して舞踊と音楽とが一体となり、共通のリズム主題を共有するという現象が生み出されている。つまり、踊り手の太鼓は振付の一部としてだけでなく音楽的な機能も果たしており、これは《日本の太鼓》「鹿踊り」における大きな特徴の一つである。

4-5. 舞踊と音楽における鶴羽衣鹿踊との関係

舞踊(踊り手による太鼓を含む)と音楽では、鶴羽衣鹿踊の特徴をはっきりそれと分かる形で踏襲している箇所割合は舞踊の方が圧倒的に高い。音楽は、伊福部の言説から、非常に限定された箇所においてのみ鶴羽衣鹿踊の音楽的要素がオーケストラに取り入れられていることが明らかになっている。第3章の分析において舞踊は主に振付、音楽はリズムに着目して鶴羽衣鹿踊の影響がみられる箇所を抽出した結果、これらの要素が取り入れられている割合は、舞踊は第二章と第三章に多くみられ、音楽は主に第三章の冒頭(前奏)と第四章にみられることがわかった。

(1) 舞踊

《日本の太鼓》「鹿踊り」の舞踊には、各章で鶴羽衣鹿踊から踏襲された動きがいくつみられるが、中でもササラを伏せる動作は最も特徴的であるといえる。これは第一章 1H(付録 S4), 1H'(付録 S5)、第二章 2E(付録 S8), 2E'(付録 S9), 2G(付録 S9)、第四章 4A(付録 S15), 4E(付録 S18)にみられ、第三章を除いてほぼすべての章でこの動きが用いられている。

その他にも、各章で鶴羽衣鹿踊の動きが取り入れられていることがわかる箇所が随所で見られる。第一章では 1I(付録 S5／本論第 3 章 p.76)に「ツバクロ返し」という鶴羽衣鹿踊特有のターンに似た動きがみられ、1J(付録 S17)および 1J(1X'') (付録 S5／本論第 3 章 p.76)においては、鶴羽衣鹿踊特有のつま先を交互に上げるステップが取り入れられている。また、つま先を交互に上げるステップは、同じ動きが第四章で回帰する 1J' と 1J(1X'') に再び用いられている(本論第 3 章 p.106)。

また、第二章「女鹿かくしの踊り」では鶴羽衣鹿踊の「女鹿隠し」でもみられる踊り手同士がササラをぶつけ合うような動きが取り入れられている。この動きは「女鹿隠し」と「女鹿かくしの踊り」のいずれも隠された女鹿を取り返そうとする闘争の場面において用いられ、第二章の親鹿(と踊り手①)と 6 人の踊り手による闘争の場面 2F(付録 S9)および 2G(付録 S9)にみられる(本論第 3 章 p.87)。

鶴羽衣鹿踊から踏襲された特徴は、踊り手の太鼓の使用法にも見られる。第三章の舞踊 3C(付録 S13,S14)および 3D(3D')(付録 S13,S14)にみられる太鼓の連打は、他の章にみられるような振付の一部としての役割や音響的な効果というよりも、作品中で鶴羽衣鹿踊の特徴が踊り手の太鼓に取り入れられている代表的な例であるといえる(本論第 3 章 pp.94-95)。さらに、第四章では鶴羽衣鹿踊から踏襲された音楽のリズムにあわせて太鼓が用いられていることがわかる。

(2) 音楽

音楽において鶴羽衣鹿踊の音楽的要素が明確に確認できる形で取り入れられている箇所は、鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムを踏襲したといわれる 9 拍子の箇所、つまり第三章の冒頭 3a(付録 A48)および第四章の中間と後半にかけて配置されている 3a'(付録 A73), 3a''(付録 A79)にのみ認められた(本論第 3 章 pp.92,94-95, pp.103-104,106)。第一章と第二章においては、鶴羽衣鹿踊の音楽的要素をオーケストラに取り入れた箇所は確認できなかった。

しかし、鶴羽衣鹿踊における太鼓のリズムは本来、オーケストラのように拍子という単

位で進行するものではなく、楽音として奏されるものでもないため、音楽 3a(3a',3a'')が鶴羽衣鹿踊のリズムを踏襲しているかを明確に聴き取ることは難しい。つまり、伊福部の言説が残されていなければ音楽 3a(3a',3a'')は鶴羽衣鹿踊の音楽的要素を踏襲した箇所と認識することは極めて困難であり、鹿踊特有のリズム感を伴って作品中に効果的に現れているというよりも、伊福部が鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムを自身の作曲語法に置き換えて作曲した箇所であるといえる。

また、作品全体の流れの中で舞踊 4D(4D')—音楽 3a'(3a'') (付録 A73,A79)の箇所を捉えた際に、民俗的なリズムを感じさせるというよりもむしろ突発的に変拍子が用いられているという印象の方が強い。そのため、伊福部の言説では鶴羽衣鹿踊のリズムを活かすために半ば無理やり舞踊が音楽にあわせて創作されたとされているが、民俗的な情趣の表出という観点ではこのリズムが作品中で効果的に用いられているとは言い難い。

結論

5-1. 《日本の太鼓》「鹿踊り」の作品研究を通して得られた結論

本論文では《日本の太鼓》「鹿踊り」をとりあげ、本論第1章において作品および題材となった鶴羽衣鹿踊の基本情報、江口と伊福部による言説を確認した。第2章においては現存する資料を整理した上で、映像資料、音源、パート譜から研究材料としてふさわしい資料を検証し、スコアを作成するにあたっての主資料を特定した。そしてこれらの資料から校訂・再現したスコアを分析の基礎資料として、音楽の流れや旋律、編成や楽器法などを具体的に確認した。さらに、舞踊と音楽の対応表を作成し、舞踊と音楽の関係を視覚的に把握できるようにした。第3章では、作品の構成、舞踊と音楽の特徴および両者の関係、踊り手による太鼓の使用、鶴羽衣鹿踊との関係という観点から各章を詳しく分析し、第4章では作品全体について、舞踊と音楽の構成とそれぞれの特徴、舞踊と音楽の相関関係、踊り手による太鼓の役割、舞踊と音楽における鶴羽衣鹿踊との関係という観点から考察した。その結果得られた結論を、以下の(1)から(4)に示す。

(1) 作品の位置づけ

《日本の太鼓》「鹿踊り」は、日本にモダンダンスが紹介されて以降、日本人の舞踊家が日本人作曲家へ音楽を委嘱した作品創作を最も盛んに行っていた時期(序論で示した全盛期)の作品である。作品が初演された1951年は終戦からわずか6年後という時期であり、同時代に上演された作品の中には、荒廃した日本に希望を与えるため、または東洋人としてのアイデンティティを明確に意識して創作された作品もあった¹¹³。しかし、『舞踊創作法』における江口の言説からは《日本の太鼓》「鹿踊り」は日本の民俗芸能を題材としながらも、民族的なアイデンティティの表出を目的として創作されたわけではなく、あくまでモダンダンス作品を創作する際には常にそれまでにない新たな表現を模索するという江口の基本姿勢と、民俗芸能を現代的な舞台作品として創作したいという思いにしたがって創作されていたことが明らかとなった。

このように、作品が成立した社会的な背景という視点では位置づけを示すことができたが、一方で、同時代に上演されていた他のモダンダンス作品とそこでどのような音楽が使用されていたかについては未だ不明な点も多いことから、モダンダンス史および舞踊音楽

¹¹³ 石井漢による《人間釈迦》(1953)、江口隆哉による《プロメテの火》(1950)の資料にこれらの言説が確認できる。序論(p7)を参照。

史における位置づけを示すにはさらなる研究が必要である。さらに、《日本の太鼓》「鹿踊り」は、上演回数や作品の受賞歴などから判断しても江口の代表作の一つであるが、江口が伊福部以外の作曲家に音楽を委嘱した舞踊作品、もしくは伊福部が他の舞踊家に委嘱されて作曲した舞踊作品を分析し、共通点や相違点を比較した上での作品の位置づけを行うことは今後の課題としたい。

(2) 舞踊と音楽の特徴

本論第1章で述べたとおり、これまで舞踊学の分野では、《日本の太鼓》「鹿踊り」について、隊形の変化の面白さや江口・宮によるデュエットなど、江口の作品ならではの特徴が指摘されてきた。そして、本論第3章における分析においてもそれらの特徴を確認することができた。それだけでなく、分析にあたって舞踊と音楽の対応表を作成したことで、各踊り手の細かい動きや場面ごとの隊形とその変化の詳細を記述し、舞台の空間的な使用方法などについても示すことができた。

音楽については、筆者自ら校訂したスコアを作成し音楽の様子を可視化することによって、作品における音楽素材の配置やオーケストレーション、具体的な作曲語法を確認することが可能となった。その結果、独自の音階や旋法、または限定された音型の繰り返しによる旋律と空虚5度の和音を中心として進行するなどの特徴が明らかになった。これらの特徴は、伊福部の他作品にも共通して見られるものである。しかし、本論第1章における伊福部の言説にもみられる通り、《日本の太鼓》「鹿踊り」に用いられている旋律の種類は他作品と比較して非常に多様であり、あわせて伊福部の作品全体の特徴としてしばしば指摘される自身の他作品の旋律の引用¹¹⁴の頻度が極めて少ないことは注目に値する。つまり、伊福部にとっては《日本の太鼓》「鹿踊り」の音楽と、作品全体のコンセプトや舞踊との関わりは切り離せないものであり、ゆえに他作品への旋律の引用が行われなかったことが推測される。

さらに、音楽は舞踊に対して独自の形式に沿って進行しており、それのみで音楽作品として成立し得るほどの自律性を併せ持っていることが指摘できる。

¹¹⁴ 本論第3章(pp.69-70)でも述べたとおり、伊福部はしばしばある作品で用いた旋律を、ジャンルを問わず他作品でほぼそのままの形で使用する場合がある。

(3) 舞踊と音楽の関係

先に述べたとおり、音楽は舞踊の細かい振付にあわせて作曲するのではなく、それのみで独自の形式を有している。しかしながら、第一章から第四章のタイトルが示すとおり、各章にはおおまかなコンセプトあるいはストーリーがあり、これに対して音楽が舞踊にあわせる形で作曲されている。そして、舞踊と音楽の小区分においては常に同じ区切りで進行している一方で、各章のコンセプト、ストーリーの違いによって、大区分においてはそれぞれが異なる形式を有している。さらに、小区分における舞踊と音楽の組み合わせが変化することで、互いに相乗的な効果が生まれ、舞台上の移動や各章をつなぐ部分においては、音楽が作品の進行に補助的な役割を担うなど、舞踊と音楽の関係は様々に変化している。

《日本の太鼓》「鹿踊り」の創作過程において、舞踊と音楽の創作方法として同時作曲が用いられていたことは、本論第1章における江口の言説からも明らかである。各章の舞踊と音楽の分析にあたっては、江口と伊福部の言説において同時作曲における歩み寄りによって創作されていると明言されている箇所、または言説には残されていないが、同時作曲で創作されることによって可能となる表現や特徴がみられる箇所についてそれぞれ検証と考察を行った。その結果、明らかに同時作曲による歩み寄りによる創作であると判断できる箇所、つまり、舞踊と音楽のいずれかがもう一方にあわせて創作されたということが明白な箇所は作品全体を通して非常に少ないことが明らかとなった。ここから、同時作曲という舞踊と音楽の創作方法に明確な条件や定義はなく、作品制作の初期の段階から作曲家および音楽と密に関わりながら作品を創作するということが以外は、作品に応じてその方法は異なっていたことが推測される。さらに、江口によって同時作曲の方法や条件が細かく定義されているわけではないこと、創作過程の詳細を知ることができる資料は残されていないことなどから、同時作曲である(舞踊と音楽が同時進行で創作された)ことに起因する明瞭な特徴や他の舞踊作品との明らかな相違点、あるいは江口の作品にしかみられない舞踊と音楽の創作方法について確認することはできなかった。これらのことは、江口の同時作曲の実態について本研究の分析をとおして初めて明らかになったことである。

(4) 江口と伊福部にとっての鶴羽衣鹿踊

作品の題材となった鶴羽衣鹿踊は本来、人々の生活の中から生まれた神社や民家の軒先などで踊られる宗教的・儀式的な踊りであり、観客に向かって披露されるものではない。

鹿踊を題材として作品を創作するにあたって、これらが内包する特有の趣をモダンダンスで表現することは不可能であると江口自身が述べているように、鶴羽衣鹿踊は芸術作品として創作された舞踊には表現し切れない独特の情趣を持っている。

このような表現上の限界を前提として、《日本の太鼓》「鹿踊り」においては、鶴羽衣鹿踊をより正確に作品で表現することを目指すのではなく、あくまで作品創作の素材として用いていることが確認できた。つまり、江口が鶴羽衣鹿踊を見学した際に受けた感銘は作品創作の動機づけにはなったものの、作品においてそれ自体を表現することを目的としていた訳ではない。モダンダンス作品に対する江口の創作理念や言説と照らし合わせてみても、実際の創作にあたっては、従来のモダンダンス作品にはない動きと表現を持ち、かつ鹿踊の真似でもない全く新たな作品を生み出すことを目的としていたことがわかる。

音楽に関しては、伊福部が「太鼓のリズムは参考にしたが、メロディーに関しては参考にするものがなかった」という言説を残している。実際、メロディーは伊福部による創作であるが、鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムが取り入れられている箇所は明確には確認できなかった。さらに、伊福部が唯一鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムを踏襲したと明言している、第三章と第四章の9拍子が用いられている箇所に関しても、実際の作品分析から9拍子が用いられていることは確認できたが、鶴羽衣鹿踊の太鼓のリズムと同一のものと明確に断定することはできなかった。これは、《日本の太鼓》「鹿踊り」に用いられているオーケストラの音楽が西洋音楽的な拍子に基づいて進行するのに対し、鶴羽衣鹿踊は何百年もの間伝承されてきたリズムを踊り手自らが奏することによって踊りを仕切り、全体が進行するという根本的な相違に起因すると考えられる。

これらのことから、作品の舞踊と音楽において、江口と伊福部がそれぞれ独自の方法で鶴羽衣鹿踊を自らの創作に取り入れたとすることができる。それに加えて、隊形の変化や踊り手の体の向きの変化などによって客席からの見え方が工夫されている点、踊り手の太鼓を含めて舞踊と音楽が各章でさまざまに絡み合う多様性、舞踊と音楽のいずれも章を越えて循環する動き、旋律がみられるなど作品としての統一感、第一章と第四章に同じ性格の舞踊を置き、第二章、第三章で変化をもたせるなど「作品」を意識した構成を持つ点等が特徴として指摘できよう。江口自身が創作の目的の一つとして述べているように、「現代の舞台上で上演するにふさわしい作品」とするために、舞踊作品としての表現を重視した点で、題材である鶴羽衣鹿踊とは根本的に異なっている。

また、鶴羽衣鹿踊の取り入れ方は、舞踊と音楽で異なっている。舞踊では、江口が既存

の舞踊にない新たな表現を求めたと語っているのにもかかわらず、衣装なども含めて鶴羽衣鹿踊の動きがほぼそのままの形で踏襲されている箇所も多く見られることは明らかである。他方伊福部は、鶴羽衣鹿踊の9拍子のリズムを半ば無理矢理オーケストラに取り入れているが、そのリズムは特徴的なものとしては認識しがたく、作品を観る側がそのリズムから民俗的な情趣を特に感じ取れるわけでもない。つまり、江口と伊福部が残した作品および作品創作に関する言説と、《日本の太鼓》「鹿踊り」にみられる表現は、必ずしもぴったり一致するわけではないことが確認できた。すなわち、江口は現代的な舞台作品を目指しながら鹿踊を基にした表現が強く表出し、一方で伊福部は鹿踊の音楽的要素を取り入れたいとしながら、あくまで現代的なオーケストラ作品として表現している。このように、鹿踊に対する捉え方と実際の表現は江口と伊福部で真逆のようにも見える。しかし分析をとおして見ると、舞踊と音楽が一体となり、これらが作品全体の表現として現れた際に舞台作品と鹿踊の両方の特徴が活かされる結果となっていることが推測されるのである。

5-2. 研究史への貢献と今後の課題

本論文において、舞踊と音楽の相関関係という観点から分析的研究を行ったことにより、モダンダンス作品における舞踊と音楽の関係と互いが与える影響の一例、次の隊形への移動や各章の転換のような、純粋な音楽作品にはみられない音楽の機能についての特徴を見出すことが可能となった。あわせて、音楽が舞踊にあわせるばかりではなく、独自に進行していることも、従来の舞踊と音楽の個別の研究では明らかにできなかった特徴である。このことは、これまでほとんど手つかずであった日本人作曲家による舞踊音楽研究の最初の足掛かりとなる。

これらの分析結果から、舞踊作品のために作曲された音楽の研究にあたっては、舞踊も含めた考察による、舞踊と音楽の相互の影響をより重視した研究を行うことの必要性和重要性が指摘できる。本論文で示した分析方法は、舞踊と音楽を大区分と小区分とに分けることでさまざまなレベルからの考察が可能であることから、舞踊作品における舞踊と音楽の関係性と作品における題材の扱い方を検証するにあたって有効であり、舞踊と音楽の分野横断的研究および舞踊作品研究に寄与できるものと考えられる。また、これらを基に舞踊と音楽の対応表を作成し、時間経過とともに舞踊と音楽の詳細を示したことは、異なるジャンルが関わる作品を双方の視点から語る際の共通言語としても活用できる。以上のことから、本研究で行った作品研究および作品分析は、従来の舞踊音楽研究にない視点と分

析方法によって、これまで知り得なかった作品の特徴や、舞踊と音楽の関わりに起因する表現などを明らかにするものとして有効であることが示された。

舞踊学の分野において、舞踊作品の再現の進展は近年特にめざましく、2011年に《日本の太鼓》「鹿踊り」が上演された後、2016年には江口の代表作の一つである《プロメテの火》が再現され、《エゴザイダー》など他の作品についても再現が試みられている。音楽学の立場から本研究で用いた分析方法は、伊福部と江口によるこれらの作品に対しても有効であり、本論文における分析方法を応用できるものと確信している。また、再現途中もしくは今後再現が試みられる可能性があり、音楽資料のみが現存している舞踊作品においては、音楽の構成や進行が示されることによって舞踊の再現の一助となるとともに、音楽側の視点も加えた研究に寄与できるであろう。本研究で提示した分析の方法論が、今後の作品再現の試みにも貢献しうる可能性に期待したい。

参考文献

アクト・ディヴァイス 編

- 1993 『鹿踊の里江刺市 色濃き文化が時代（とき）を越え』（アクト・ディヴァイス DVD)

稲瀬郷土誌編集委員会 編

- 1989 『稲瀬郷土資料史』（江刺：稲瀬文化財保存会）
2001 『稲瀬郷土誌』（江刺：稲瀬郷土誌編集委員会）

井上 孝夫

- 2004 「鹿踊りの起源をめぐる伝説について（鉄の伝説）--（第1部 鉄の伝説）」『環境社会学研究』11, 22-30.
2005 「鹿踊りの起源をめぐる伝説について：宮沢賢治を超えて(II.人文・社会科学系)」『千葉大学教育学部研究紀要』53, 223-227.

伊福部 昭

- 1969 『ピアノ組曲 Piano Suite』（東京：1969）
1995 『舞－伊福部昭 舞踊音楽の世界 伊福部昭の芸術 3』 日本フィルハーモニー交響楽団（キングレコード KICC-177）
2003a 『音楽入門 音楽鑑賞の立場』（東京：全音楽譜出版社）
2003b 「民族の血に流れる音楽 伊福部昭、大いに語る(1)唯一の作曲の師」『音楽の友』61/7, 130-133.
2003c 「民族の血に流れる音楽--伊福部昭、大いに語る(2)苦労時代の回想」『音楽の友』61/8, 98-101.
2003d 「民族の血に流れる音楽--伊福部昭、大いに語る(3・最終回)音楽界が進むべき道」『音楽の友』61/9, 100-103.
2003e 『伊福部昭の芸術 6 Ⅲ 交響的エグログ』 日本フィルハーモニー交響楽団（キングレコード KICC-439）
2013 『伊福部昭綴る 伊福部昭論文・随筆集』（東京：ワイズ出版）[小林 淳 編]

- 2014a 『舞踊音楽《プロメテの火》《日本の太鼓“鹿踊り”》』 東京交響楽団 (日本コロムビア COCQ-85045)
- 2014b 『古稀記念 交響コンサート 1984』 新交響楽団 (Fuga NOOI-5012)
- 2014c 『伊福部昭 ピアノ作品集』 高良仁美 (ALTUS ALT-298/9)

岩手県 編

- 2011 『いわての民俗芸能 鹿踊り編』 (岩手県 不明)
- n.d. 「国・県指定文化財 (鹿踊り)」 (いわての文化情報大辞典ホームページ内)
<http://www.bunka.pref.iwate.jp/rekishi/bunkazai/index.html> (2016年12月参照)

岩手県教育委員会 編

- 1969 『岩手の民俗芸能 獅子(鹿)踊篇 上巻』 [岩手県文化財調査報告書第19集] ([盛岡]: 岩手県教育委員会)
- 1982 『江刺市郷土芸能祭』 [第12回] (江刺: 江刺市教育委員会)

岩手県文化振興事業団 編

- n.d. 『江刺市 鹿踊り (鶴羽衣)』 [1] (モリタプロダクション DVD)
- n.d. 『江刺市 鹿踊り (鶴羽衣)』 [2] (モリタプロダクション DVD)

岩手県立図書館 編

- n.d. 「郷土関係情報」 (岩手県立図書館ホームページ内)
<http://www.library.pref.iwate.jp/books/kyoudo/index.html> (2016年12月参照)

海野 弘

- 1999 『モダンダンスの歴史』 (東京: 新書館)

江口 隆哉

- 1934 「西洋舞踊と新しい姿体美」『婦女界』49/4, 198-200.
- 1952 「音楽と舞踊」『教育音楽』7/5, 14-19.
- 1955 「はばたくもの」『現代舞踊』3/4, 12-17.
- 1954 「基本運動」『体育の科学』4/7, 256-258.

- 1960 「モダン・ダンスと民俗舞踊への意欲」『現代舞踊』 8/10, 17-18.
- 1961 『舞踊創作法』(東京: カワイ楽譜)
- 1962a 「民俗芸能と創作の過程」『現代舞踊』 10/11, 12-17.
- 1962b 「続・舞踊創作法(13)」『現代舞踊』 10/3, 1-7.
- 1962c 「続・舞踊創作法(17)」『現代舞踊』 10/8, 1-6.
- 1963 「続・舞踊創作法(27)」『現代舞踊』 11/9, 1-8.
- 1965a 「美しい歩き方 特集・歩行の科学」『体育の科学』 15/5, 246-248.
- 1965b 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(1)」『体育科教育』 13/4, 44-46.
- 1965c 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(2)」『体育科教育』 13/5, 50-52.
- 1965d 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(3)」『体育科教育』 13/6, 40-42.
- 1965e 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(4)」『体育科教育』 13/7, 58-60.
- 1965f 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(5)」『体育科教育』 13/8, 54-56.
- 1965g 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(6)」『体育科教育』 13/9, 50-52.
- 1965h 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(7)」『体育科教育』 13/10, 58-60.
- 1965i 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(8)」『体育科教育』 13/11, 54-56.
- 1965j 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(9)」『体育科教育』 13/12, 44-46.
- 1966 「江口隆哉ダンス教室・創作の話(10)」『体育科教育』 14/1, 48-50.
- 1967 「体操のリズム」『新体育』 37/4, 32-37.
- 1968 「続・舞踊創作法(66)」『現代舞踊』 16/2, 1-7.
- 1970 「踊りから見た歩と走」『新体育』 40/12, 81-86.
- 1973 「人間の身体表現」『言語』 2/5, 346-353.
- 1976a 「わたくしと舞踊」『こどもと体育』 18, 10-11.
- 1976b 「私の自叙伝 1」『ダンスワーク』 16, 49-51.
- 1976c 「私の自叙伝 2」『ダンスワーク』 17, 32-33.
- 1976d 「私の自叙伝 3」『ダンスワーク』 18, 26-27.
- 1977a 「私の自叙伝 4」『ダンスワーク』 19, 58-59.
- 1977b 「私の自叙伝 5」『ダンスワーク』 20, 56-57.
- 1977c 「私の自叙伝 6」『ダンスワーク』 21, 60-61.
- 1977d 「日本人の表現」『人と日本』 10/9, 92-93.
- 2012 『芸のこと技のこと 江口隆哉対談集』(東京: アートダイジェスト)

江口・宮アーカイヴ世話人会 編

2011 『宮操子三回忌メモリアル 江口・宮アーカイヴ』(Video corporation DVD)

江刺市教育委員会 編

n.d. 『江刺の鹿踊：岩手県江刺市鹿踊の記録』(江刺市教育委員会)

江刺市教育委員会 編

1981 『江刺の芸能』(江刺：江刺市教育委員会)

江刺市郷土芸能保存連合会鹿踊部会 編

1985 『江刺鹿踊』(江刺：江刺市)

江刺鹿踊結成10周年記念事業委員会 編

1995 『江刺鹿踊 江刺鹿踊結成10周年記念』(n.p.: 不明)

及川 宏

2005 『金津流鶴羽衣鹿踊 岩手県無形民俗文化財』(n.p.: 不明)

片岡 康子

2015 『日本の現代舞踊のパイオニア 創造の自由がもたらした革新性を照射する』
(東京：新国立劇場運営財団情報センター)

片山 杜秀

1999a 「巻頭ロングインタビュー 伊福部昭、自身の創作理念について大いに語る
(特集 伊福部昭の時代が来た!!--ゴジラの大作曲家の肖像--音楽誌初!鬼才
の魅力と背景に迫る)」『音楽現代』29/10, 74-79.

1999b 「伊福部昭の主要作品年代順ガイド--「ピアノ組曲」から最新作「琵琶行」
まで (特集 伊福部昭の時代が来た!!--ゴジラの大作曲家の肖像--音楽誌初!
鬼才の魅力と背景に迫る)」『音楽現代』29/10, 80-83.

2014 『伊福部昭 ゴジラの守護神・日本作曲界の巨匠』(東京：河出書房新社)

金井 芙三枝 編

- 2000 『江口隆哉の業績と日本女子体育短期大学体育科舞踊専攻が日本のモダンダンスに果たした役割』(東京: 日本女子体育大学)
- 2010 『江口隆哉 河上鈴子メモリアル』(東京: 現代舞踊協会)

金津流鶴羽衣鹿踊り保存会 編

- n.d. 「岩手県指定無形民族文化財 金津流鶴羽衣鹿踊り」
<http://turuhagi.masa-mune.jp/index.html>(2016年12月参照)

河内 春香

- 2011 『伊福部昭と3つの釈迦』(平成22年度東京音楽大学修士論文)
- 2016 「伊福部昭作曲《人間釈迦》における資料の現存状況と作品解釈」『東京音楽大学大学院論文集』29/10, 40-57.

木部 与巴仁

- 2004 『伊福部昭・音楽家の誕生/ タプカーラの彼方へ』(朝霞: 本の風景社)
- 2014 『伊福部昭の音楽史』(東京: 春秋社)

日下 四郎

- 1997 『現代舞踊がみえてくる』(東京: 沖積舎)

桑原 和美

- 1982 『江口隆哉論』(お茶の水女子大学修士論文)
- 1984 「江口隆哉と「現代舞踊」」『舞踊學』7, 39-40.
- 1987 「戦前の日本におけるノイエタンツの受容—江口隆哉・宮操子をめぐって—」『就実大学一般教育研究年報』6, 97-131.
- 1997 「表現講座 動きと表現(5)江口隆哉--実践に結びつく舞踊創作法 (からだをみつめる)-- (授業研究・内容と指導)」『女子体育』39/9, 35-36.
- 1999 「江口隆哉とその周辺」『舞踊學』1 Supplement, 79-85.

桑原 和美 編

2001 『江口隆哉資料目録』(東京: 金井 芙三枝; 日本女子体育大学)

現代舞踊協会

2014 「ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2014 評論集」

<http://www.gendaibuyou.or.jp/topics/review/t14112800> (2017年7月参照)

現代舞踊協会 編

1988 『日本現代舞踊の流れ 開拓期の人びと』[1] (現代舞踊協会 VHS)

1990 『日本現代舞踊の流れ 動乱期を生きぬく』[2] (現代舞踊協会 VHS)

1993 『日本現代舞踊の流れ 新しい潮流 (上)』[3] (現代舞踊協会 VHS)

現代舞踊協会ほか 編

2016 『江口・宮アーカイヴ 「プロメテの火」』(Video corporation DVD)

小林 淳

2005 『伊福部昭音楽と映像の交響 下』(東京: ワイズ出版)

2006 「伊福部昭は音楽の生命を、風土を、民族を見つめてきた (追悼 伊福部昭)」
『キネマ旬報』(1454), 148-152.

2017 『伊福部昭』[日本の音楽家を知るシリーズ] (東京: ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス)

坂本 秀子, 光安 知佳子, 岡野 友美子

2013 「江口隆哉作品『日本の太鼓』の特徴に関する一考察」『日本女子体育大学紀要』43, 129-138.

沢田 定三

1957 『岩手の郷土藝能』(北上: 岩手の郷土芸能刊行会)

清水 和歌, 五条 珠実, 江口 隆哉ほか

1967 「《座談会》 民俗芸能の再創造と舞台化」『民俗芸能』 10, 48-56.

高瀬 まり子

1974 「昭和初期の民族主義的作曲様式--伊福部昭・清瀬保二・早坂文雄の音楽語法を中心として」『音楽学』 20, p203-216.

高橋 正平

2013 『太鼓踊系の鹿踊り 岩手・宮城のお祭りで見ると見る』(仙台: 創栄出版)

長木 誠司

2010 『戦後の音楽 : 芸術音楽のポリティクスとポエティクス』(東京: 作品社)

東京交響楽団 編

1984 『伊福部昭個展 北日本列島の詩』演奏会プログラム(東京: 東京交響楽団)

遠山 英志

1994 『鹿踊り新考』(五所川原: 青森県文芸協会出版部)

2005 「鹿踊り新考」『北方風土』 49, 75-80.

富樫 康, 三浦 淳史, 小宮 多美江ほか

1992 『伊福部昭の宇宙』(東京: 音楽之友社)

仲井 幸二郎 編

1981 『民俗芸能辞典』(東京: 東京堂出版)

二階堂 アキ子

2012 「江口隆哉の『舞踊創作法』から考察する「和もの」について 「日本の太鼓」を中心に」『お茶の水女子大学生涯学習実践研究』 11, 47-56.

西宮 安一郎 編

1989 『モダンダンス江口隆哉と芸術年代史 自 1900 年(明治 33 年)至 1978 年(昭和 53 年)』(東京: 東京新聞出版)

日本戦後音楽史研究会 編

2007 『日本戦後音楽史 : 戦後から前衛の時代へ : 1945-1973』(東京: 平凡社)

日本ナショナル・トラスト 編

1976 『日本民俗芸能事典』(東京: 第一法規出版)

日本洋舞史研究会 編

2003 『日本洋舞史年表』[I; 1900-1959] (東京: 日本芸術文化振興会; 新国立劇場情報センター)

2005 『日本洋舞史年表』[II; 1960-1969] (東京: 日本芸術文化振興会; 新国立劇場情報センター)

2006 『日本洋舞史年表』[III; 1970-1975] (東京: 日本芸術文化振興会; 新国立劇場情報センター)

本田 安次, 渡辺 伸夫 編

1978 『北海道・東北』[祭りと芸能の旅 1] (東京: ぎょうせい)

Video corporation(ビデオ社) 編

n.d. 「DANCING×DANCING ダンスレビュー 6月の公演より」

<http://www.kk-video.co.jp/column/dancereview/vol/094.shtml> (2016 年 12 月参照)

松崎 俊之

2001 「伊福部昭と「日本的なるもの」の帰趨--問題としての日本近代音楽に対する一視座」『芸術文化』6, 45-64.

松村 禎三, 片山 杜秀, 松下 久昭

2006 「特別企画 追悼 伊福部昭--その「人」と「作品」」『レコード芸術』55/4, 245-252.

松本 千代栄, 岩川 真紀

1980 「「現代舞踊」作家小論—戦後転換期の舞踊教育に関連して—」『お茶の水女子大学人文科学紀要』33, 95-112.

光安 知佳, 島内 敏子

2013 「江口隆哉のモダン・ダンス 基本運動をとりあげて」『日本女子体育大学紀要』43, 59-68

ミュラー, ヘートヴィヒ

2003 「マリー・ヴィグマンの舞踊芸術(身体をキャプチャーする : 表現主義舞踊の系譜)」『Booklet』10, 18-36.

村上 善男

2002 「「鹿踊り」を見た日 (証言 岡本太郎と東北)」『別冊東北学』4, 280-295.

山田 小夜歌

2015 「G.V.ローシー [Giovanni Vittorio Rosi, 1867-?] の帝国劇場におけるバレエ指導と上演作品」『人間文化創成科学論叢』18, 59-68.

善本 桂子

2009 「子どものリトミック実践の現状と課題に関する研究」『広島文教教育』24, 1-11

編著者不明

2002 『金津流獅子躍相伝記念第十代相伝式並びに供養碑建立』(江刺: 安部修吉)

謝辞

本研究を進めるにあたり、主指導教官である東京音楽大学教授 武石みどり先生、副指導教官である東京音楽大学准教授 福田裕美先生には、終始あたたかいご指導と激励を賜り、深く感謝いたします。武石先生には卒業論文から博士論文に至るまで長期に渡ってご指導をいただき、これらの研究にあたって得られたすべての経験が、私にとってかけがえのない糧となるものであります。福田先生には、研究の方向性の決定から細部に渡ってご指導をいただき、これまで未経験であったフィールドワークの方法などについてもご指導いただきました。

江口隆哉の研究に関しては、学術的な面から多大なご指導をいただいた就実大学教授 桑原和美先生、作品創作の過程や、江口隆哉の舞踊の特徴などを一からご教示いただいた金井芙三枝舞踊団 金井芙三枝先生、作品に関する貴重な資料をご提供いただき、快くインタビューに応じてくださった日本女子体育大学教授 坂本秀子先生、江口・宮舞踊団での練習や公演の様子などについてインタビューをさせていただいた江口隆哉の門下生の方々のお力添えによって、最後まで研究を遂行することができました。心より感謝いたします。

伊福部昭の研究に関しては、伊福部昭の門下生としての立場から、作品の特徴や自筆譜の筆跡などについてもご教示いただいた東京音楽大学庶務課長 永瀬博彦様には、心より感謝いたします。

鹿踊の研究に関しては、歴史的背景から基本情報、踊り手の身体感覚についてもご教示くださった全日本郷土芸能協会 小岩秀太郎様、現地で踊りを見学させていただいた金津流鶴羽衣鹿踊保存会の方々には、門外漢の私を受け入れてくださり、お話をうかがわせていただいたことを心より感謝いたします。

最後になりましたが、研究にあたってご協力をいただき、支えてくださったすべての方々にこの場を借りて心よりお礼申し上げます。